

البيان

مجلة أدبية وثقافية شهرية
تصدر من رابطة الأدباء في الكويت
صدر العدد الأول سنة 1966

العدد 418 مايو 2005



البعد الفني للقصة والرواية

عبدالله خلف

الحدائق الشعرية

بين النموذج والإنجاز

د. حسن مسكين مبارك

القراءات:

ديوان ظهير والحنو الجري

فاضل خلف

سيرة شعرية تبعتها

د. نجمة إريس

نورة ناصر المليضي

تراث الشعر محمد يوسف

آدم يوسف

النص، الآخر، الخطاب

د. خيرة حمرا العين

العارف الملية - تكامل وتراث

ترجمة: د. الزواوي بغورة

مسرح العشب.. خلقة فكرية.. وثورة جمالية

د. سعيد كريمي

البيان

العدد 418 مايو 2005

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر
من رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلساً، قطر: 8 ريالاً،
دولة الإمارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان:
ريال واحد، السعودية: 8 ريالاً، الأردن: دينار واحد،
سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتيً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتيً
أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب. 34043 العديلية -
الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 -
هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

رئيس التحرير:

عبدالله خلف

سكرتير التحرير:

عمدنان هسرات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

- 1- مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعتنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصلية في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:
- 2- أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
- 3- المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغوياً ومرققة بالأصل إذا كانت مترجمة.
- 4- يفضل إرسال المادة محملة على فلاوبي أو CD.
- 5- موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
- 6- المواد المنشورة تعبر عن آراء أصحابها فقط.

**LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(418) MAY - 2005**



Al Bayan

**Editor-in-chief
Abdullah Khalaf**

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

- 4 كلمة البيان عبدالله خلف
- الدراسات:**
- 8 الحداثة الشعرية العربية د. حسن مسكين مبارك
- القراءات:**
- 30 ديوان شهريار محتوى بشري فاضل خلف
- 34 تتكسر لغتي... سيرة شعرية نورة ناصر المليفي
- 38 فراشة الشعر محمد يوسف آدم يوسف
- المخالات:**
- 44 لغتنا العربية إلى أين د. مصطفى إسماعيل بغدادي
- 53 عندما يكون الأدب سينمائياً سليمان داود الحزامي
- 56 النص.. الأثر.. الخطاب د. خيرة حمرا العين
- ترجمات:**
- 62 المعارف العلمية.. تكامل وترايط ترجمة د. الزواوي بغورة
- أنشطة:**
- 74 مساء الرابطة يضئ شعراً المحرر الثقافي
- المرح:**
- 80 مسرح العبث خلقة فكرية د. سعيد كريمي
- القصة:**
- 98 سرقة العمر محمد بسام سرميني
- 102 البنت سوسو محمد الروبي
- 104 السرفي مملكة الصمت أيمن خالد دراوشة
- الشعر:**
- 108 باليه محمود قرني
- 109 الحب الأكيد أسماء غربي دحل العنزي
- 110 على مسافات الغياب حمدي علي الدين
- النصوص:**
- 112 لم أبداً الجوهرة القويضي
- 115 محطات ثقافية عربية ٢٠١٤-٢٠١٥

بعد فني للقصة والرواية

بقلم: عبدالله خلف

العربي والجمهور المحلي في مصر.. وذلك في أعمال طه حسين ويحيى حقي ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ومحمد عبد الحليم عبدالله ويوسف السباعي وإحسان عبدالقدوس، ومن الأعمال الرائدة رواية «زينب» للدكتور محمد حسين هيكل وعُملت في فيلمين اثنين من إخراج محمد كريم الأول باسم فلأح مصري صامت، وأعادته مع الفيلم الناطق سنة 1952. هذا المخرج عاش يستقطب الأعمال الأدبية بثقافته وتذوقه للأعمال المميزة مع درايته بحاجة المجتمع لتلقي ألوان من الثقافة الأدبية، وتناول بعد ذلك رواية «رصاصه في القلب» لتوفيق الحكيم، و«الحب لا يموت» للكاتب إبراهيم المصري.

وكانت بداية محمد كريم مع الروايات الناجحة منذ عام 1930 حتى نطق الفيلم العربي وخرج عن صمته.

ومن المخرجين الذين تذوقوا الأدب واختاروا منه العمل الجيد وأضافوا إلى جانب هذا العمل عملاً فنياً أدبياً آخر وهو السيناريو الذي يعجز الكاتب الأدبي أن يقوم به، لما تتخلله بعض الرموز الفنية لتحرك الكاميرا مع المشاهد وأبعاد الأماكن المراد تصويرها والانتقال إلى مواقع الأحداث في الرواية لتعطي الرواية المكتوبة حركة حياتية متحركة، فيها نبض دافق يُعاشه المشاهد أكثر من الكتاب الذي يستدرج خيال القارئ مع الوصف المدون.

وجاء مخرج آخر عايش المؤلفات

بقي الكتاب مصدر نقل المعرفة مذ كان مخطوطاً إلى أن اتسعت آفاقه في الدنيا مع اختراع الطباعة الكلية في منتصف القرن الخامس عشر الميلادي، التي اخترعها الألماني غوتنبرغ.. ورصدت المعلومات الثقافية والعلمية والدينية في طيات الكتب يتطلع عليها المثقفون في محيطهم، ورغم انتشار الكتاب مع تطور آلة الطباعة وما دخل عليها من الكهرباء والإضافات الفنية، إلا أن أبعاد انتشار المعرفة كانت حيث يصل الكتاب مع وسائل النقل واختلاط الشعوب والأمم واتساع حركة الترجمة، ثم تفتحت آفاق أخرى مع ظهور السينما وتطورها ففسدت الروايات والقصص وجعلتها في متناول المتعلمين والأمينين حتى صارت المعرفة موقورة لدى الجميع، وتناولت سينما أمهات الكتب لتضعها في أعين الناس.

ولكي نحصر الموضوع، نتناول بعض الأفلام العربية التي أوسعت من نطاق الثقافة فصارت أداة معرفية متاحة لدى الجميع من المتعلمين منهم والذين حرموا نعمة العلم.. الفيلم العربي المصري ظهر في عام 1927 وارتقى بعد حين، ليواكب الأعمال الأدبية بعد ربع قرن، فصورت رواية (آثار على الرمال) لـيوسف السباعي عام 1954.. لقد ظهرت أفلام قبل هذه الفترة في الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، تناولتها الأفلام بطريقة فنية جميلة، تلقاها المثقفون والعامّة من الشعب

تعلقت به إثر مشاهدتي للفيلم، فعدت إلى الكتاب لأعابش الرواية في تصور آخر، أرى الشخص وكأنها تتحرك في خيالي وفي الأمكن التي صورها الفيلم، هكذا الأفلام قد أعطت بُعداً فنياً للأدب أوسع من آفاق المعرفة لمختلف الثقافات الإنسانية.

هكذا اتسعت آفاق الأدب العربي مع أضواء السينما كما ارتقت الأفلام العالمية الغربية مع روائع القصص، وازدهرت أعمال الأدباء ونتاجهم الأدبي مع ارتقاء السينما وصار في الصدارة إحسان عبدالقدوس الذي بلغت أعماله الأدبية المصورة في 44 فيلماً ونجيب محفوظ في 41 فيلماً ويوسف السباعي في 12 فيلماً، وجاء بعدهم أمين يوسف غراب، وثروت أباظة ومحمد عبدالحليم عبدالله، وظهرت أفلام صورت قصصاً قصيرة أبدع المخرج في نقل فكرتها ثم أضاف إليها إضافات فنية في السيناريو وهو فن أدبي آخر.. «واعتلى السينمائيون لأنفسهم الحق في إحداث ما يرونه من تغييرات في النص الأدبي تحت مسميات عديدة أبرزها أنها رؤية سينمائية وتمت إضافات عديدة لبعض النصوص، بعد أخذ الفكرة من القصة القصيرة وزيد عليها لتكون مادة لفيلم مطول» محمود قاسم السينما والأدب في مصر 1927 - 2000م.

وتعامل مع الأدب يوسف جوهر في فن السيناريو في «ظهور الإسلام» و«دعاء الكروان» لطف حسين، ونالت السينما من أعمال يوسف إدريس وعبد الحميد جودة السحار ويحيى حقي وعبد الرحمن الشرقاوي وصالح مرسي ود. محمد حسين هيكل ومحمد فريد أبو حديد.. وهكذا اتسعت آفاق الأدب العربي مع السينما ثم مع المسرح والفنون الإذاعية.

الأدبية فاختر منها للسينما وهو المخرج أحمد ضياء الدين فقدم فيلم «أين عمري» عام 1956. ويعد ذلك بعامين قام بإخراج فيلم قصة لإحسان عبدالقدوس وهو «عريس أختي»، ثم قدم «سكون العاصفة» لمحمد عبدالحليم عبدالله.

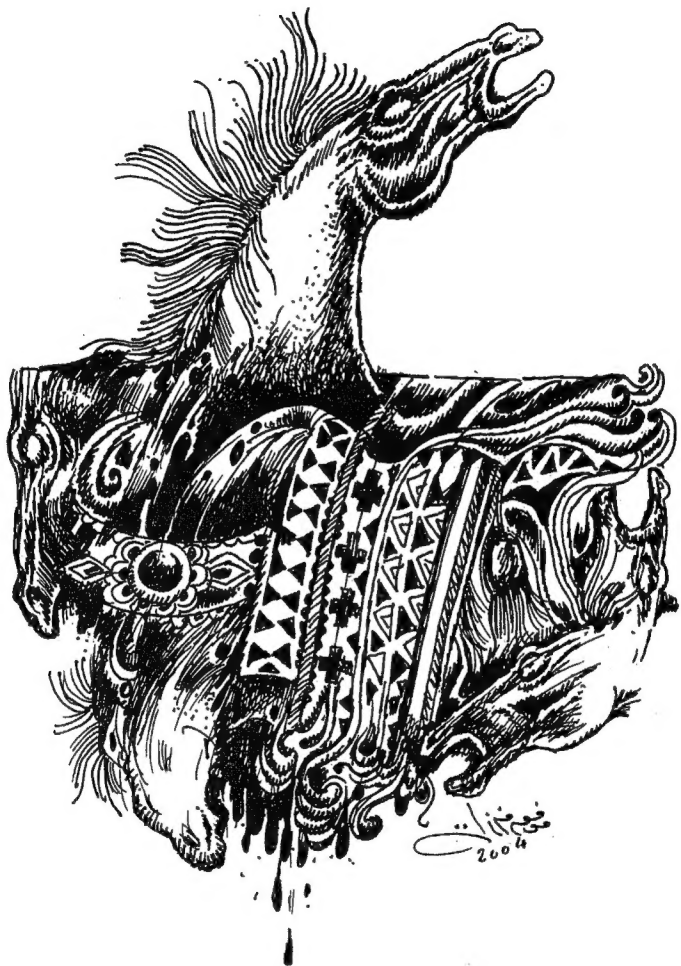
وإزداد عدد المخرجين المتذوقين للأعمال الأدبية مثل حسام الدين مصطفى وحسين كمال، وحسن الإمام وكمال الشيخ وأشرف فهمي، وعاطف الطيب.

هكذا ارتبط هؤلاء المخرجون بالأدب العربي وتنافسوا على استخراج الأعمال المميزة، وكانت أمنية الكاتب أن تعرض أعمالهم في السينما وذلك لانطلاقها نحو آفاق أرحب وأبعد من المكتبات وأيدي المثقفين المحدودة.

كان الشعراء في عالمنا العربي تتعلق أعمالهم في أن تكون لهم خطوة اختيار أم كلثوم للقصيدة من قصائدهم أو عند المطرب العملاق محمد عبدالوهاب أو من جاء بعدهما من الفنانين الآخرين من المشاهير.

لم يعرف الناس الشاعر أحمد فتحي قبل أن يفني له محمد عبدالوهاب أنشودته الرائعة «الكرنك»، وبلغ ذروة المجد مع غناء أم كلثوم لقصيدته «أنا لن أعود إليك» وهكذا عرف على محمود طه بعد أن غنى له محمد عبدالوهاب «الجنودول» و«كليوبترا» و«فلسطين».

إذا كان الغناء يمنح الشعر كل هذا القدر من الذكر والشهرة فما بالك من الفيلم الذي يعرض على جميع الناس ويحمل اسم كاتب الرواية واسم الكتاب ويكون على السنة العامة والخاصة، وهناك من يقول بعد مشاهدته للفيلم: «قرأت الكتاب ولم يستهويني حتى





- الحدائنة الشعرية العربية

د. حسن مسكين مبارك

الحداثة الشعرية العربية

بقلم: د. حسن مسكين مبارك
المغرب

استهلال:

يمكن القول إن هذا المصطلح ملغز وشفاف في آن واحد، فهو يحيل على التقدم، والتجديد اللانهائي في مجال العلوم البحتة، ولكنه في مجال الأدب أكثر تعقيداً، فهو إذ ينحو منحى «تحديثياً» في الآليات، والأدوات، والتصورات، ينهل أيضاً من منابع «أصيلة»، ضاربة في عمق اللغة الإنسانية، بمعينها الذي لا ينضب، وإنما يحيى مثمراً في كل وقت وحين: بمعنى أننا أمام تجليين أو حالتين: «التأصيل والتحديث»، وفي كل منهما «يتدخل الوعي البشري بالإرادة والتوجيه والانتقاء، تدخلا يهدف في النهاية إلى تحرير طاقات التفكير والتخيل والتعبير، وصولاً إلى إبداع طريف وابتكار جديد وخلق جريء»، يتجاوز مشارف الفن إلى الإنسان بما هو فرد ومجتمع ومشروع حضاري، ينحو بذاته نحو التحكم في الطبيعة، وينمو بالاحتكاك مع المجتمعات» فهي إذن استمرار أو سيرورة وتجاوز:

إن الخرق أو الانزياح من أهم الأليات المنتجة لأي عمل أدبي خلاق، لقد نبه إلى ذلك - ومنذ القديم، النقاد، والبلاغيون واللسانيون، وقبل هؤلاء جميعاً، الشعراء، بوصفهم منتجي هذا الخطاب المسمى شعراً، هذا الذي شغل الدنيا، وشكل عناية خاصة لدى العرب القدماء، وتواصل عند المحدثين، وما زال، رغم منافسة أجناس أخرى له، وبخاصة السردية منها، انطلاقاً من محاولة الإجابة على أسئلة عدة، تتعلق بـ: حدود العلاقة بين الحقيقة والمجاز، المحاكاة والتخيل، الطبع والصنعة، المعنى ومعنى المعنى، إلى غيرها من القضايا التي شكلت محور عناية النقاد، والتي اتخذت مسميات أخرى حديثاً، وصولاً إلى إنتاج مفاهيم أكثر خصوصية، وأشد تعقيداً، على نحو ما نجده في مصطلح «الحداثة».

فما الحداثة إذن؟

الخطوط، والتشكيلات، والبياضات، والأرقام، والعلامات، حيث تصبح عملية التلقي مضاعفة، تراعي الخرق والخلق الشفوي إلى جانب الخرق والخلق الخطي.

وهكذا، إذا كانت أهم خصائص الحداثة الغربية قد تشكلت بإنتاج «نوع» من «القطيعة» مع الماضي، هذه القطيعة التي لم تكن كلية أو شمولية كما يوهم بذلك البعض، بل كانت انبثاقاً جديداً للتقاليد، وتفجيرها في أماكنها المناسبة لا بطريقة عشوائية بعد تملكها. طبعاً. هذا ما تقوله الباحثة «جوليا كريستيفا» عن النصوص الأولى في الحداثة الفرسيّة: «إن هذه النصوص تفترض وجود طبقات من النصوص، المعاصرة لها أو السابقة عليها، وهي تتملكها كلها، لتأكيد ما أو لرفضها، أي تصبح بحوزتها على أية حال، كما لو أن النصوص هذه تمارس ضغوطاً على النص الحديث، راسمة له إطاراً للحوار، لا بل عالماً دالياً للتطارع، كما لو أنها تقوم بدور تحفيزي لفعل جديد، هو النص»، أي أننا أمام سيروية لانتاجات فنية، تعكس نوع العلاقة التي هي تمثل، وتجاوز، استحضار، واستشراق، على نحو ما تطرحه علاقة المبدع العربي، من جهة بهذا التراث، ومن جهة بهذا الحاضر الذي يحياه تصوراً وإبداعاً، مما يعكس التنوع والتغاير، المخصب أي المولد لعطاءات بقدر ما فيها من الحداثة التي تراكب الواقع الجديد، بقدر ما تعكس جذور الإنسان المبدع عبر سلسلة من التراكم الحضاري،

استمرار للنشاط الإنساني الخلاق، وتجاوز للغة، وحدود التصورات، واستشراف للمحتمل أو المتوقع. من هنا بالذات تأتي بساطتها، وتعقدها، لأنها تعنى بقضايا اللغة والتصور لدى هذا الإنسان الذات والموضوع في آن. ومن هنا أيضاً تكتسب أهميتها وخطورتها، في انفتاحها على الممتد، واللاتناهي، ولكن في تجلياتها المكثفة، والمشحونة بدلالات التماهي بين الأصيل والمبتدع، بين الدوال والدولولات، بين ما هو كائن وما يمكن أن يكون أو يتولد.

ويمكن القول - بداية - أول إن أولى سمات الحداثة، هو مظهرها الكتابي أو البصري، ضداً على مظهرها السمعي، الذي هو سمة مميزة للنص القديم. غير أن هذا الانتقال الجوهري من الشفاهي نحو البصري، لم يلغ علامات التقاطع، وإنما عدلها، ونوع منها، فأغناها، استجابة لحاجيات فنية، وفكرية، مرتبطة براهنية هذا الإبداع: أداة، وتصوراً، ورؤيا. ومعنى هذا أننا يجب أن نراعي - بداية - هذا الاختلاف الجوهري بين نتاجين فنيين، أي بين النتاج القائم على المظهر الشفوي الذي يعطي الأولوية شبه المطلقة «للمنتج»، هذا الذي يوجه المتلقي ويتحكم بإنشاده الخاص. في إنجازات التلقي، تبعاً لإنجازات المنشد، التي تصبح هي الموجه الأكبر لتأويلات المتلقي، في حين تتحول العلاقة بين المبدع والمتلقي في النتاج المستند إلى المظهر البصري إلى آليات مكثفة ومعقدة، فبالإضافة إلى خاصية الإقاعات، يستحضر المتلقي

هذا التصور فيما سماه: «صدمة الحداثة» و«أوهام الحداثة» فأما صدمة الحداثة، فقد استخلصها من مشروعه عن «الثوابت والتحويلات»، بدءاً من: «الأصول»، إلى «تأصيل الأصول».

وأما: «أوهام الحداثة»، فقد استخلصها من مشروعه التمهيدي لمرحلة متميزة في تاريخ الإبداع الشعري العربي، بدءاً من نقد القوانين المحكمة في الفتايات المتراكمة عبر هذا التاريخ الطويل، والتي هي: الزمنية، المغايرة، المائلة، التشكيل الفثري والاستحداث المضموني، مؤكداً على ضرورة إنتاج تصور مغاير، يراعي مسألة التمثيل، والنقد، فالتجاوز لإنجاز حداثة إبداعية حقيقية، ليست وهمية، وذلك انطلاقاً من إقامة تمييز واضح، وعميق بين ما نسميه «حداثة» وما هو «إبداع»، ذلك أن الشعر عنده لا يميز بحداثته التاريخية أو الزمنية، بل بما يحققه من إنجازات «إبداعية»، تتجاوز الزمن، لتقيم في كل الأزمنة، غير المحددة أو المحدودة، بمعنى أن شرط الحداثة، هو إنتاج «الإبداع»، «لا الاتباع»، التجاوز، لا التواصل أو التتابع، وهذا بالذات ما ركز عليه في مشروعه: (الأصول - تأصيل الأصول - صدمة الحداثة) الذي كشف فيه عن غياب شروط إنتاج الحداثة، بالشكل الذي رسمها في أعمال نظرية عديدة، حيث لم يتحقق التجاوز، حتى في النتاجات الحديثة زمنياً، أي أنه ينفي عنها سمة الحداثة الشمولية إلا في إبداعات نادرة، كذلك التي أبدعها هو

المشبع بالخلق الفني، هذا الذي ما زال يمارس فعله، حتى في أكثر النصوص الشعرية (حداثة). الشيء الذي يدفعنا إلى تنويع وإثراء هذه الحداثة: تصوراً من خلال رؤية المنتج لها أولاً: أعني الشاعر، الذي لا ينتج من لا شيء، ولا يؤسس من فراغ أو غياب، ولا يهدم، وإنما ينتج تأسيساً على تراكمات سابقة، تؤكد الاصيل، وتستشرف الحديث، الذي لا يخرج عن روح هذه الأصالة، ولا يركن لحدود الاتباع، أو الابتداء، فالقول بالقطيعة والهدم، كلام شعري، جميل، لكن الواقع يرفضه، أو لا يثبت صحته أو مشروعيته: فلا شيء يقوم من لا شيء، فكل شيء يبدأ بشيء سابق، بل إن القصائد الحديثة نفسها، إنما هي على حد قول الشاعر: أحمد المداوي: «بنات»، وحفيدات لقصائد سابقة».

ولكن كيف تجلت الحداثة عند المنظرين والنقاد العرب؟ يبدو أن الشاعر: علي أحمد سعيد (أونيس) من القلائل الذين أنجزوا (تنظيرات) عن الحداثة الشعرية، سنحاول مناقشتها، بنوع من التركيز.

انطلق أدونيس في نقده «للشعرية» العربية الحديثة من نقد التصور العربي للأصول، واللغة والإبداع، جاعلاً: «الاتباع» و«التقليد» أبرز سمتين، تحكمان المنظور العربي، حتى لأحدث القضايا الشعرية، التي هي: تجاوز وخلخلة دائمة، ومستمرة، منفتحة ولا نهائية وغير محكومة بقوانين أو ضوابط. وقد برز

الثانية: جسدها الغرب، وأمام هذا الوضع الجديد، والغريب عن سيرة الإبداع، وقفت الذات العربية، خارج التاريخ، متارحة بين عالمين، أو مظهرين: الأول: يغريه بالتوقف، والسير على المنوال السابق والثاني، يغريه بالتحديث الجذري، والقطع الكلي، حتى عن ذاته، وبين هذا وذاك ظل الإنسان العربي:

(بين- بين)، خارج أي موقع في سيرة التاريخ، يعيش فراغين، أو انسلاخين: الأول: عن الماضي العربي، والثاني عن الحاضر الغربي.

أدونيس وخطاب الأزمة:

إن أبرز سمة ميزت خطاب أدونيس حول الحداثة، هو هذا التماهي بين عمق الظاهر، وتناقض الغابر، ذلك أنه رغم ما يبدو من تميز، وخصوصية في تجليات هذا الخطاب، الذي رده مجموعة من النقاد، وأشاد به العديد من الدارسين، والباحثين: أمثال: أمين الريحاني ومارون عيود، وسعيد عقل، وخالدة سعيد في المشرق، ومحمد بنيس في المغرب: إلا أن هذا الخطاب تعتريه بعض التناقضات، الناتجة - أساساً - عن هذا التعميم، والإيهام، في المفاهيم، كما هو الحال في مصطلح «الحداثة»، حيث نلمس تجريداً له من كل أصوله، وحمولاته المعرفية والثقافية الخاصة، وذلك حين يفرضها - قسراً - على إنجازات فكرية، وسياسية، وفنية سائلة، تميزت بخصوصيتها الواضحة، والمغايرة لما تتميز به «الحداثة» التي

نفسه، واستحقت هذا الشرط المميز، والنادر، المتفرد، بل إن أدونيس قد ذهب أبعد من هذا، حين أثبت «الحداثة» لمبدعين ومؤلفين آخرين، وفي إبداعات شتى، ونفاها عن شعراء محدثين:

وهكذا نجد قد تصور الحداثة عند: التيارات الفكرية والسياسية الرافضة، والمعارضة عند: المتصوفة والشيعية والخوارج والزنوج والقرامطة، وكل الحركات الثورية «الخارجية»، والاعتزالية والعقلانية، والإلصادية، أي عند تيارات فنية عرفت برفضها وخروجها عن كل ما هو قائم، ومقنن، سياسياً، وفكرياً، وفنياً، كما هي عند: الحلاج، والنفري، وأبي نواس وغيرهم. وهكذا يعلن أدونيس - مثلاً أنه إذا كان «لنا أن نختار بين متدين تضعه الحرية في مازق، وما جن يتخذ من هذا المازق مخرجاً، فلإننا، نختار الثاني، لأنه يعرف من الحقيقة، أكثر - مما يعرف الأول»!!

وإثر تتبعه لمسيرة الإبداع العربي، خلص - أدونيس - إلى ثمة حداثـة عربية أصيلة في إبداعات هؤلاء الرافضين، مثل (الحلاج وأبي نواس)، غير أنها تعرضت لعوائق حالت دون استمرارها، وتطويرها إلى حداثة معاصرة، أساسها الحرية المطلقة، «والفوضى التي هي سبيل التحرر من القوانين، التي هي أيضاً طريق للتجاوز، والإبداع»!!

وقد تجسدت هذه العوائق في شكلين من القطائع:

الأولى: مثلاً العثمانيون.

خصصنا لها حيناً آخر بحول الله.

ماهية الحداثة:

الحداثة في مفهومها البسيط، هي تلك الحركة الشعرية، التي اتخذت بنى ومضامين وأشكالاً، مغايرة للنموذج القديم، ويمكن تحديدها - تاريخياً - ببداية الخمسينيات، وفي العراق بالذات، معنى هذا أن ما اعتبره أدونيس حداًثياً، لا يندرج في هذا المجال: (أعني تلك التيارات الراضية أو الخارجة × سواء كانت فكرية أم إبداعية)، ومعنى ذلك أيضاً أن الحداثة التي نحن بصدددها، هي تلك النتاجات الشعرية المحكومة بقوانين، وشروط مميزة لطبيعتها، خاصة في علاقتها مع بنى معرفية وسياسية، وثقافية كانت سائدة، سواء في العالم العربي أو الغربي، والتي من أبرزها: ظهور مفهوم «الدولة»، بما هي مؤسسات ثقافية، وجامعات، وإعلام حر، ومستقل، وأفكار حرة، وفنون متنوعة، أهمها التشكيل البصري، الذي لفت الأنظار إلى الرؤية بدل السماع الذي كان المهيمن الأكبر في النتاج الفني السابق، يضاف إلى هذا تحول مظاهر الحياة إلى التعقيد، والسرعة، وما صاحبه من عنف وقلق، واضطراب، سواء في مواجهة الذات العربية لنفسها أو في مواجهتها للأخر (الغربي)، هذا الذي لم يكن متماثلاً، بل متنوعاً، فيه: الحر، العادل والمستغل، المستعبد. كما أن هذا الماضي العربي لم يكن واحداً، بل فيه الرسمي، والمهمش، الشعري والسرد، الشفاهي، والمكتوب، الغابر

عرفت في النقد العربي القديم، ولا بقضايا الحرية، والرفض على امتداد التاريخ العربي، ناهيك عن هذا الإسقاط للمحفوظ لسياقات مختلفة، لا تسمح بالتماثل وإنما بالتمايز، الذي هو مطلب عند أدونيس نفسه. هذا بالإضافة إلى أسئلة أخرى متعلقة بمشروعية نفي «الحداثة» عن الإبداعات الشعرية المعاصرة لمبدعين معاصرين أو حداثيين، وإضفاءها - بالمقابل على إنتاجات غير حديثة بالمفهوم العميق للحداثة الشعرية، بما هي حداثة: لغة وصور، وأخيلية، وإيقاعات، وتصورات، وليست مجرد حداثة رفض أو خروج، أو اعتراض كما ذهب إلى ذلك أدونيس، لأننا إذا أخذنا بتصوره، فإننا سنكون ملزمين بالتساؤل عن مشروعية نتاج هذا الشاعر نفسه قبل أي مبدع آخر، وذلك انسجاماً مع أطروحته في هذا السياق.

ويبدو لي أن المخرج الأقرب إلى نقادي هذا النوع من التعميم، وهذا الصنف من الإيهام، هو تحديد ماهية وطبيعة هذه الحداثة، ومحاولة وصف إنجازاتها، وكيفيات اشتغالها «شعرياً»، حتى نتمكن من تمثيلها، وبالتالي رفع كل التباس قد يشوب تصورنا لها، تمهيداً لترسيخ نقد، يساير تطورها بنوع من الشفافية والوضوح، الذي يساهم في إغنائها، بدل خلق أزمنة، تعوق مسيرتها الفنية.

وساكتفي - في هذا المقام - بعرض أهم القضايا المرتبطة بها، دون أن أدخل في تفاصيل نقدية، والتي - ربما

الاختلاف والائتلاف، الوحدة، والتنوع، التماثل، والتغاير، وذلك على مدارات النص، دون تمييز أو مفاضلة، وإنما يجعل النص يشكل جسداً واحداً، بأعضاء مختلفة، كل يؤدي دوره في إنتاج الوحدة عبر التنوع: سواء كان ذلك بخلق توازيات كما في قول: الشاعر المصري: فوزي خضر في قصيدته: «من أوراق الإسكندرية»:

وكان أبي...

يعلمني طعام البيت والدرسا

ويحكي لي عن الخطوات..

على أفهم الطرقات..

علي في زحام العمر لا أنسى

ويترك لي حصاد الأمس في كفي.

إن خلف هذه التعارضات الظاهرة بين الذات منتجة الخطاب والذات المستقبلية خيط رابط من الوحدة الدلالية، النابعة من هذا الإحساس بمسؤولية الإثنتين معاً في المواجهة، وإنجاز التحدي، وصولاً إلى خلق عالم بديل، تحقق فيه الذاتان معاً حلمهما، وتمحوان صدأ الماضي، وعتمة الحاضر لتملكان في النهاية سر الوجود عبر امتلاك القوة في العبور، والاجتياز.

ب = التشكيل الموسيقي:

اتضحت معالم الحداثة أيضاً عبر تنويعات في مجال الإيقاع تمثل لها بتنويعات ثلاثة، على نحو من التدرج: بدءاً من الأسطر المتوالية، كما في قول بدر شاكر السياب: في قصيدته: «أغنية السلوان»:

وكنا لو حتى نافذة في هيكل الحب

والظاهر، فيه الامتداد، والتقاطع، وصولاً إلى هذا الحاضر، الذي لا يخلو من تنوع، أيضاً، تنوع إلى حد التناقض، والصراع، والشروخ، هذه التي انعكست على الذات المبدعة، وبالتالي على نتائجها الشعري الذي ظل يساير هذه التحولات، بنص «حديث» يعكس - بنوع من التفاوت - التناقضات، والاختلافات والصراعات، بل والتعقيدات، من خلال التركيز على الهامشي، واليومي، والمجهول، والحلم، والأساطير بدل السامي، والمعلوم، والمتشابه، والمعروف. وهكذا - إذن - إنما في هذه المواضيع، والآليات - على اختلاف منابحها، ومصادرنا وتشكيلاتها، يجب البحث، أي في:

«البناء الحديث» - والتشكيل الموسيقي والصورة الشعرية، والرمز الشعري والتراث، والتلقي: أي عن كل ما جعل من هذه الرسالة اللفظية أثراً شعرياً حديثاً وليس أثراً إيديولوجياً رافضاً:

أ = شعرية البناء الحديث:

إذا كانت شعرية النص، تحدد بمدى تفاعل مجموع ألياته، فإن أبرز سمة ميزت النص الشعري الحديث، هي «التنوع»، وذلك بأساليب عديدة، وباشكال مختلفة، أهمها إنجاز وحدة، نافذة لجسد النص، ليس بما هو ظاهر، لفظي، وإنما عبر موضوعه الذات منتجة الخطاب وموضوعه في آن: فهي التي تبدر، فتفسير الرسالة، عبر الخرق، والإنزياح، والتقنيع، لتحمل معها هموم الآخرين، بنوع من

مقدماً دلائل على هذا التصور، الذي يدعو إلى مزيد من البحث والنقاش.

ت - الصورة الشعرية:

الصورة الشعرية إحدى أبرز المجالات التي كرس فيها شعراء الحداثة تنويعاتهم، وذلك عبر مظاهر عدة، سواء في المعجم حيث ثم المزج بين مجموعة من الأصناف، وبخاصة المهمشة والمبتذلة، والبسيطة منها، ضدّاً على الصنف السامي، الذي كان المهيمن الأكبر في النتاجات الشعرية القديمة، فمن نماذج ذلك قول الشاعر:

أمل دنقل في قصيدته: «أوتجراف»

لن أكتب حرفاً فيه

فالكلمة - إن تكتب - لا تكتب

من أجل الترفيه

(والأوتوجراف الصامت تهنّدل

الكلمات عليه)

تحبيه

وتطرز كل ثانية!

ماضيك

- وماضي الأوتوجراف -

بقايا شوق مشبوه

بصمات الذكرى فيك، وفيه

وخطى العشاق المحمومة أدمت

كل دواليه

لكنني أطرد كل ذباب الماضي عن

بابي

فدعيه

غيري قد يصبح سطرّاً من ورق

يقلبه من يجهله أو من يدرّيه

يضاف إلى ذلك اكتشاف بعض

الشعراء بالكلمات المبتذلة، أو الناقصة

التي تكون أبغ بفضل صمتها المفتوح،

ورمزيتها الموحية بدلالات تأويلية

فلو نفترق لم ينفذ النور إلى القلب
وكنا كجناحي طائر في الأفق

الرحب

ولو لم نبتعد لم تسم نفسانا عن

الذنب.

التخلي التدريجي عن النهائية العروضية المتكررة المستقلة، حيث غدت القوافي غير لازمة، وإنما تأتي انسياياً، وطبعاً، ومختلفة، حتى إنها قد تنتهي عروضياً دون نهاية دلالية. تلاشي السطر، أو غيابه، فيما يعرف بالقصيدة المدورة، وصولاً إلى قصيدة النثر التي تجد إيقاعها الخاص في الكلمات ذاتها، وليس في الوزن، وذلك على نحو ما نجده في قول: أدونيس:

لم يبق خشب يكفي النار لكي
تهبّ أغراسها. التاريخ ينتحب في
العباءات متناثراً على البسط كحب
فلفل لم يشهد مثله امرؤ القيس. وفي
أصواج من الأغاني يسبح أبناء آدم
كمثل مراكب نسيت الشواطئ.

هكذا غدت هذه التنويعات، أشكالاً موسيقية، مفتوحة، ولدت بناء مفتوحاً، يصعب إن لم يستحل إنجاز عروض يحكم شعرها، بقانون واحد، نموذجي، أو نمطي.

ولربما كان هذا من بين الأسباب التي دفعت بشاعر مميز وهو: الدكتور: أحمد المعداوي (المجاطي) إلى التشكيك في إنجازات الحداثة، ليس في هذا المستوى الإيقاعي فحسب، وإنما في المستويات الفنية الأخرى، بل إن ذلك كان سبباً إلى اعتباره بوجود أزمة في الشعر العربي الحديث، بنى عليها أطروحته

عديدة، غالباً ما تمتع من سياق النص، وتستمر بتعالقها مع الفاظ سابقة ولاحقة عليها والتي تزداد، عمقاً، وقوة، بفضل خاصية الغرابة والتناقضات، والتعارضات، المخصصة لمعاني عديدة، ودالة، على نحو ما نجده في قصيدة «الدار البيضاء»:

للشاعر: أحمد العدوي (المجاوي):

ها أنا ذا أمسك الريح
أنسج من صدا القيد راية
ومن صدا القيد
مقبرة للحروف
ومحبرة للسيوف
وقيثارة للشجن
وأنت، على شرعة الصمت
ممدودة

بين قيدي وبينني
وبين حدود الوطن
وأما المظهر الآخر، فتركيب، يشمل النحو والبلاغة، حيث يلجأ الشاعر إلى خرق الجملة النموذجية، نحويًا، بإنجاز جمل ناقصة أو قصيرة، أو خالية من الأدوات، والروابط على اختلاف أنماطها، إضافة إلى خاصية السرد اللغوي المستند إلى الزمن الحاضر، والآتي (الزمن الحالم)، بدل الماضي السائر في النتاج القديم: يقول الشاعر: «محمد الفيتوري» في قصيدته «القيامة»:

لتعانق نبوءتها هذه الروح..
ولتتصب أفقاً مشمساً، خيمة
الطيب والخبز
ولتستحل فوهات البنادق
في كف حاملها، نهرأ أبيضاً
يتدفق عبر الحقول

وليلظل اكتمال احكتالك فوق مدار
الفصول

ونجد بالإضافة إلى ذلك، خاصية الاستدراك، والشك اللغوي المائل في التساؤل الحائر، الذي غالباً، ما يقلق علاقة الأطراف المكونة لنحو الجملة، وصولاً إلى إنتاج مظهر بلاغي مفتوح ومكثف بأنواع من المجازات وأشكال من التخيلات، التي تصل أحياناً إلى حد التعارض، والتناقض، الذي يتطلب اعتبار السياق عند التلقي، بعيداً عن كل تجزيء، وهذا ما يكشف عنه عنصراً آخر من أهم العناصر المشكلة للشعرية الحديثة، أعني:

ث - الرمز الشعري:

هذا الذي يصعب حصره، نظراً لاتساع حيزه، وغنى منابعه، واختلاف أصوله، ما بين الديني، والأسطوري، والقصصي والتاريخي والحلمي، واللاشعوري، إلا أنه يمكن أن نميز بين شكلين من الرموز: الأول «إحالي»، «مرجعي»، يقف عند مرجعه المحسوس، والقريب، أما الثاني، ف: «شعري»، يتجاوز العلاقة الإحالية بين الرمز والرموز، ليخلق عالماً مشبعاً بالإحياء العميقة، والخصبة بأنواع من المجازات، والتخيلات غير المحددة أو المحدودة، بل الأصلية، أصالة الطبيعة في نقاءها، والوجود في صفائه.

وينبغي التنبيه هنا أيضاً إلى تفاوت مستويات توظيف الشعراء لهذه الخاصية المتميزة في الشعر الحديث: فمنهم من وقف عند حدود

التوظيف الاصطلاحي، كما هو الحال عند بعض الشعراء المؤسسين في مراحل إبداعهم الأولى: على نحو قول الشاعر «بدر شاكر السياب» في قصيدة «مرثية جيكور»، حيث يضم مجموعة من الرموز في حيز ضيق، مما يخرجها عن خاصيتها الإيحائية، لتغدو أقرب إلى مصطلحات جوفاء، متسائدة، تفقد خاصيتها الرمزية العميقة: فهناك (هومير، البسوس، الرشيد، يزيد، الشمر - أبو زيد) تضم في فضاء ضيق، لا يسع هذه الرموز، سواء من حيث جانبها الفني أو التشكيل البصري، ناهيك عن هذا الإغراق في الاقتباس الإحالي: يقول: ذلك الكائن الخرافي في «جيكور» و«هومير» شعبيه المكدود جالس القرفصاء، في شمس أذر، وعيناه في بلاط «الرشيد» يعضغ التبغ والتواريخ والأحلام، بالشدق والخيال الوئيل لا تزال «البسوس» محمولة الخيل لديه، وماخبا من» يزيد: نار عينين القتها على «الشعر» ظلال مذبحات الوريد كلما لن» شعر «الخيال أو عر «أبو زيدة» التعلم الجنود.

ومنهم من راعى خصوصية التجربة، وذوبان الرمز في روح النص طبعاً، لا تكلفاً أو قصراً، وذلك بما يسمح بإنتاج نص جديد، فيه من الجدة والغرابة الفنية، والإبداع الجمالي، ما يؤكد براعة الشاعر في حسن استغلال الأبعاد الرمزية ودقة توظيفها بما ينسجم وتجربة الشاعر «الصادقة» فنياً في خلق روح جديدة لهذه الرموز، تجد قضااء خصباً، تنمو

فيه، فتلد دلالات بعيدة، وظلال موحية، عميقة، على نحو قول: الشاعر: «محمود درويش» موظفاً «غرناطة» في بعدها التاريخي، الذي يستعيد حياتها من جديد، ليصير أفقاً، تستند إليه الذات العربية في إنتاج تحولها، الذي لن يكون إلا بمواجهة هذا الآخر: القديم - الجديد، هذا المستعمر، الغازي، الرائح - القادم، المتمكن، الفاتح، القاهر، الحاضر الغائب: عنا وفينا، ونحن لا زلنا هنا، نماشى الزمان، ونقيم لأرضنا وجهاً، لن يكون إلا الوجه الأصيل، الذي نستعيد فيه سيرتنا الأولى، سيرة غرناطة السليبة. هنا يغدو الرمز منتجاً، لدلالات بقدر ما تستمد بداياتها من امتدادات تاريخية أصيلة، بقدر ما يصبح روحاً تسري فينا، دون أن نتوقف عن الحركة، والحياة: كيف أكتب فوق السحاب وصية أهلي؟ وأهلي

يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم في البيوت، وأهلي
كلما شيدوا قلعة هدموها لكي
يرفعوا فوقها
ضبيعة للحنين إلى أول النخل.

أهلي يخونون أهلي
في حروب الدفاع عن الملح. لكن
غرناطة من ذهب
من حرير الكلام المطرز باللوز،
من فضة الدمع في
وتر العود، غرناطة للصعود
الكبير إلى ذاتها ..
ولها أن تكون كما تبتغي أن
تكون: الحنين إلى
أي شيء مضي أو سيمضي:

يحك جناح سنونوة...

فتصرخ: غرناطة جسدي
ويضيع شخص غزالته في
البراري، فيصرخ: غرناطة
بلدي وأنا من هناك، فغني لتبني
الحساسين من أضلعي
درجاً للسماء القريبة.

مع التراث.

ج - ٣ - أنماط التراث الموظف في
هذا الشعر.

ج - ٤ - تجربة توظيف الشكل
البصري بين التجريب والتجريد.

ج - ١ - مفهوم التراث:

ليس للتراث مفهوم واحد في
العصر الحديث، بل إنه يتنوع بتنوع
المواقف والرؤى والإيديولوجيات
المتحركة في إنتاج كل تصور. هكذا
فهم البعض - مثلاً - أن التراث وسيلة
لبناء الهوية العربية أو الإسلامية في
مواجهة (الأخر)، الأجنبي، الغربي،
المغاير، الغريب والمختلف، وذلك
انطلاقاً من الإجابة عن سؤال
محوري، هو: من نحن؟ ومن نكون؟

حيث كان الجواب على هذا السؤال
بمثابة المرأة التي عكست أفق التصور
العربي لهذا التراث بداية، فمثل
للبيع في العودة إلى كل ما يشكل
رصيداً معرفياً وثقافياً ماضياً،
خاصة منه الديني بكل تجلياته، ومثل
للبيع الآخر بالعودة إلى المفاهيم
والمناهج والمعارف الغربية لتلحية هذا
التراث واستبداله بكل جديد، مختلف
وغريب وصولاً إلى ما يدعونه
معاصرة أو تحديثاً. غير أن التامل
للإجابتين معاً، يدرك أنهما قاصرتان،
وقصورهما نابع من:

أ - ضيق الأفق في المفهوم، ذلك أن
التراث لا يقف عند الإنجازات العربية
(السابقة)، (العالمية) فقط، بل هو واسع
يشمل الشفوي والمكتوب، العربي،
وغير العربي الرسمي والمهمش،
والشعبي.

ج - الحدائق والتراث:

قضية التراث من القضايا التي قيل
عنها الكثير، وتضاربت حولها
المواقف والآراء، وتشعبت فيها
التصورات، إلى حد يصعب معه
حصص أبعادها، وضبط مجالاتها، لكن
ذلك لا ينفي وجود قراءات تقارب
صلب القضية، وتلامس جوهر
موضوعها بنوع من المرونة والعمق
في أن: بحيث تنطلق من تصور
يراعي حداثة الشعر من جهة، وامتداد
أصوله المتنوعة من جهة أخرى في
سيرورة لا منتهية من التفاعل، المنتج
باستمرار. والمنطلق من رؤية ترى أن
«الإنقطاع عن العصر لا يشكل حداثة،
بل وقوعاً في السلفية الناسخة
والإنقطاع عن التراث لا يحقق
التواصل بين النص والمخزون
الإبداعي الكامن في لا وعي الجمهور
على صورة استجابة جمالية قابلة
للتعديل بحسب مقاييس المعاصرة».

وحتى لا نخوض في تفاصيل هذه
الآراء المتشعبة حول التراث،
سنقتصر هنا على عرض أهم
العناصر التي يبدو أنها تشكل مقتحماً
أساسياً لفهم القضية، نعتي بذلك:

ج - ١ - مفهوم التراث

ج - ٢ - تعامل الشعر الحديث

ب - غياب العمق في التعامل مع التراث:

ذلك أن التصويرين معاً، اعتماداً، إما على أخذه كما هو كلياً، دون إعادة توليفه وصياغته، ضمن سياقات حديثة، أو معاصرة وإما على رفضه تماماً، وإنكاره كلياً. وأحسب أن تجليات هذه التصورات ظهرت عند مفكرين، وثقاة، وبعض الرومانسيين من الشعراء: نحيل هنا على سبيل التمثيل لا الحصر على كتابات: توفيق صايغ: (أضواء جديدة على جبران) وحبيب مسعود: (جبران حياً وميتاً) وأمين الريحاني: (أنتم الشعراء) و(أدب وفن). في حين تمثل أهم الشعراء الجدد هذا التراث، اعتباراً لمنطلقات ثلاثة هي:

توسيع مفهومه: حيث أصبح إنسانياً ولم يبق عربياً، ماضوياً ضيقاً ومحدوداً. بل يشمل الحضارة الإنسانية، بما فيها: العرب والفرس، والرومان والإغريق، والهنود... كما أن التراث العربي ذاته قد اتسع فلم يعد هو المكتوب فحسب، بل أيضاً الشفاهي والشعبي، والمهمش.

تعميق المفهوم: بحيث لم يعد التراث هو الموروث، بل والمكتسب بالقراءة والتأويل والنقد، والاختيار والإضافة، والتغيير، وإعادة الصياغة. لم يعد التراث عصراً أو زمناً، بل علاقة، يحكمها التشابه والاختلاف، الإتصال والاختلاف، الوحدة والتنوع، أصبح التراث عالماً يخلقه المبدع والشاعر حسب نوع العلاقة التي ينتجها وبينها بإحكام وانسجام.

- تغيير المفهوم: بحيث لم يعد التراث متصلاً بالزمن الماضي فقط، بل بالحاضر والآتي أيضاً، من خلال القراءات والاجتهادات والتأويلات التي تختلف باختلاف التراث إمكاناً وليس معطى. الشيء الذي فرض إعادة النظر في كثير من التصورات الثابتة والأفكار الراسخة، غير المقنعة.

ج - ٢ - تعامل الشعر الحديث مع التراث:

إذا ما استثنينا تلك المواقف التي صدر عنها المفكرين والشعراء العرب في تصورهم للتراث، خاصة الذين ينتمون منهم إلى المرحلة الرومانسية والتي أدت بهم إلى النظر إليه إما: (كمثال) أو (نموذج) سامي، أو إلى إقصائه، أو حتى إلى عصرنته، فإننا نجد أبرز الشعراء العرب الجدد استوعبوه، وتمثلوه بعد أن أحسنوا الإصغاء إليه، فنظروا إليه لا كنموذج أو مثال مطلق؛ بل كإمكان وأفق للإبداع من جملة إمكانات أخرى، لها خصوصياتها المعرفية. وقد استندوا في ذلك على تصور حديث للشعر، هذا الذي لم يعد (يديعياً) و (تجديدياً)، بل (تناصياً) و (تشاكلياً)، يستند إلى مفاهيم أساسية: مثل (القراءة) و (التلقي) (التأويل) و (الشعرية)، هذه التي لا تكمن أساساً في النص فحسب، بل في إسهام المتلقي أيضاً، بعيداً عن سلطة المبدع السابقة والمطلقة. وخير ما نستدل به على هذا التصور هو الشعر ذاته، الذي يحمل المكان والزمان واللغة والإنسان، ويصوغ كل ذلك، ليخرج منه إنساناً أصيلاً، ملتزماً،

ومتميزاً في لغته وتصوره، يحاور من خلال الذاكرة والأزمنة والأشخاص، لينتج منهم عالمه الحالم والمحتمل، والمنتقد، يقول الشاعر محمد الفيتوري في إنجاز شعري خاص يختزل ضيق أفق الفضاء العربي، ودور الآخر، الغريب، الآتي من الضفاف البعيدة، من خلال نموذج (البصرة):

هو لاكويسي فقراء البصرة
يشعل في سدف النخل النيران
والبصرة تنتشر في القلب فجائعها
وتكس خلف مآقيها الأحزان
حيث نلمس هذا الحضور المكثف
للمكان بكل أبعاده ومن يمثل
الشخوص بكافة دلائها وما ينتج
عنها من حالات، تعكس بشاعرية
سوء حال الإنسان العربي، وتراجع
أمام زحف المحتل الأجنبي، الذي
يصنع من أخطاء القادة مجده.

ج. 3. أنماط التراث الموظف في الشعر العربي الحديث:

لقد تنوعت الأنماط الموظفة في هذا الشعر، واختلفت أصولها ومرجعياتها ويمكن أن نوجزها في أربعة أنماط هي:

١. النمط الديني: وفي مقدمته الخطاب القرآني، الذي نهل منه أغلب الشعراء لما يتيح من إمكانات عقديّة ولغوية وقيمية وسلوكية وحضارية. ونستشف حضوراً لهذا النمط من التوظيف في أعمال مجموعة من الشعراء العرب، منهم: محمد الفيتوري، وأحمد المصاوي وحسن الأمrani ومحمد علي الرباوي، ذلك أن هؤلاء من الشعراء الذين حققوا

تراكمات شعرية أنجزوا من خلالها نصوصاً متميزة بحسن استلهاها لروح الآيات القرآنية، حتى إنها غدت دماً يجري في كثير من نصوصهم ذات الدلالات السامية، فهذا الشاعر حسن الأمrani يستحضر قوله تعالى في سورة القيامة: ﴿لا أقسم بيوم القيامة ولا أقسم بالنفس اللوامة﴾ يحسب الإنسان أن نجتمع عظامه بلى قادرين على أن نسوي بنانه﴾ ليضمن أبعادها ومعانيها البعيدة ما يكفل الكشف عن خبايا نفس الإنسان الحالي التي انقلبت فيها الأشياء، واتسع فيها نطاق الغدر، وشاعت فيها الظلمة، بدل ذلك النور الذي يمتد في نفس المؤمن، المتابع لمسيرة البحث عن الخلاص، ومحو الذنوب حتى لا يساوي بينه وبين هذا الآخر (الغاير) الغافل عن اليوم المشهود، الغارق في شهوات الدنيا، المهومة بالخلود، حيث استطاع بحسه الشعري، ورؤيته العميقة أن يبرز ذاته. من خلال هذا الاقتباس - متميزة عن الآخرين، حين جعلها دائمة التفكير، حزينة قلقة، تحمل هم هذا الواقع المر، منتقدة عمل أناسه.

وهو في ذلك يجعل السؤال مدخلاً آخر يهتدي به إلى مسعاه، ليس ابتغاء تأكيد الشك أو اللعب بالألفاظ، بل تثبيتاً للقلب، وطرذاً لهذا القلق الذي كان ينتابه كلما نظر في هذا الواقع المثقل بالتناقضات التي خلفها الإنسان وظهرت نتائجها جلية، لا يكاد يخفيها أو يتجاهلها، فهي حاضرة بقوة، تمارس تأثيرها على الفكر وتترسخ في الذاكرة. السؤال

ومن منطلق أسئلة إنكارية: يقول:
ولماذا حين أطوف في الطرقات
أعود وليس سوى قبضة ريح
بيدي؟
تتهالك خلفي جثتي الغبراء
فمن يحمل عني جسدي؟

نجد الشاعر محمد علي الرباوي
في قصيدته (العصافير تنتفض) التي
خصها لإنجازات أطفال الشعب
الفلسطيني في مواجهة المحتل
الصهيوني، يوظف ببراعة ما جاء في
الآية الكريمة: ﴿سيقول لك المخلفون
من الأعراب شغلنا أموالنا وأهلونا
فاستغفر لنا يقولون باستغفركم ما
ليس في قلوبهم قل فمن يملك لكم
من الله شيئاً إن أراد بكم ضرراً أو
أراد بكم نفعاً بل كان الله بما
تعملون خبيراً﴾ فيقول الشاعر وهو
يختتم الديوان في استنكار، وسخرية
لاذعتين.

شغلنا عنكم أنفسنا
شغلنا عنكم أولادنا
فاستغفروا الله لنا
استغفروا الله لنا

والملاحظ أن الشاعر، وإن كان قد
اكتفى باقتباس جزء من الآية وضمه
خاتمة قصيدته إلا أنه كان يهدف
بالجزء كل المعنى، لأن المواقف تكاد
تتشابه رغم اختلاف الشخصوس،
وتباين الأزمان والفضاءات. ذلك أن
التخاذل، وهو سمة مسلم اليوم أمام
الغازي كان علامة عند قوم سابقين،
ناهيك عن خاصيتي النفاق والبهتان
الواضحتين، لا سيما إذا ما قورنا
بجهاد واستشهاد الأطفال، بل إنه

هنا مستمد أيضاً بشاعرية من سؤال
كان قد طرحه سيدنا إبراهيم عليه
السلام يبتغي منه الطمئينة، لا
الجهود أو النكران وذلك في قوله
تعالى: ﴿وإذ قال إبراهيم رب أرني
كيف تحيي الموتى قال أو لم تؤمن قال
بلى ولكن ليطمئن قلبي.

لا مناص إذن من الإيمان الجازم
إذا اطمئنت النفس وخرجت من موقع
(المابين): (الشك / اليقين). هذا هو
حال سيدنا إبراهيم، وتلك هي
التجربة التي استوحى منها الشاعر
عبرته في الحياة التي أودع فيها
الخالق تعالى أسرارها.

هكذا تعود الذات في كل مرة يخفي
حين، فتتوالى الأسئلة من جديد
لتتعمق مسارات التجربة، ولتتأكد
هول المأساة، ويعسر الخروج من هذا
العالم المثقل بالأعباء، المشحون
بالقلق التي رغم الإنسان المتزن
إلى حمل قضايا الناس، والتفكير فيها
دون توقف.

غير أن التفكير يفضي في النهاية
إلى رحلة الخلاص، وتخليص النفس
والناس من شرور الدنيا، في سرعة،
يبتغيها آتية، تتخذ نموذجها من الآية
الكريمة: ﴿قال الذي عنده علم الكتاب
أنا أتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك﴾.
غير أن هناك فرقاً بين التجربتين، فإذا
كانت الأولى إيجابية فإن الثانية لم
تنتج: فقد ارتد طرفه وهو حسير.

لذلك تستمر المأساة ويستمر معها
الجهد والمكابدة، أملاً في تحقيق نوع
آخر من الخروج، أو صورة مغايرة
من النصر، هذا الذي يأتي بدوره عبر
مداخل معهودة في تجربة الشاعر

ومرت حقبة وتصرمت أخرى
ونحن ندور
ذبحنا الضب من سغب
ونمنا في ظلال الشيخ
وما عزفت لنا الأوتار
غير قصائد من ريح
فدومنا

ومر بركبنا المنبت
يمضغ عظم ناقته
وفي عينيه خف حزن
هكذا تتوالى أيام العرب، ولا يكتب
فيها أي إنجاز، بل إن كل رحلة فيها لا
تثمر، ويكتفي أصحابها بالعودة
أشبه هياكل، يذكرون بتلك الرحلة
القديمة التي لم يعد أصحابها سوى
بالخفين فقط.

٤ - النمط الفني والأدبي:

سواء كان نصوصاً أو متوناً أو
مضامين فكرية جمالية أو لغة بكل
مقوماتها وبنياتها من نحو وصرف
 وإيقاع ومعجم وتركيب، وكل
الأساليب التقنية التي تغني النص
الشعري وتخصب أشكاله ودلالاته:
هكذا نجد الشاعر محمد الفيتوري
يطلق صرخة شعرية تحمل شهادته
على العصر بلغة عجيبة:

سألوني..

وها أنا أشهد

أن الزمان عجيب

وأعجبه أن هذه الجموع

تغني وترقص في قفص من

حديد!

ويبدو أن ثمة تشاكلاً عجيباً بين
هذا الزمان الذي تحدث عنه الشاعر
محمد الفيتوري والزمان الذي خصه
الشاعر حسن الامراتي بديوان كامل.

جين الكبار وتقاعسهم يماثل جين
بعض أهل البادية ممن تخلفوا عن
صحبة رسول الله عليه السلام، حين
طلب من المسلمين مصاحبته إلى مكة
قبل صلح الحديبية، معتذرين
بتبريرات واهية، مضميرين جبنهم،
وحرصهم على حياة فانية. فما أشبه
اليوم بالبارحة! وما أقدمك يا أرض
مكة العامرة ويا أيتها القدس الطاهرة.

2- النمط التاريخي: وبخاصة منه
ذلك الذي يجسد الرؤى الرافضة في
التاريخ العربي والإنساني عامة، وقد
حفلت نصوص كثير من الشعراء بهذا
الاتجاه الرافض، غير أن توظيفاتهم
تباينت بحسب مرجعيات كل شاعر،
ومنطلقاته الخاصة. فإذا كان أغلب
الشعراء الذين مثلنا لهم بنماذج
سابقة قد اشتبكوا في سمة
(الإعتدال) من خلال توظيفاتهم لهذا
الصنف، فإن (أدونيس) انفرد بشكل
خاص من التوظيف تمشياً مع
مرجعياته ورؤيته السلبية لكل ما
يندرج في التراث خاصة منه الذي
يراه (قيداً) أو (ثابتاً) يحول بينه وبين
حريته الخاصة شعراً ورؤية.

٣ - النمط الشعبي:

خاصة منه الحكايات والسير
والأساطير والأشكال السردية
المهمشة، التي تعاد صياغتها لتدوب
في ثنايا النصوص، لتصبح جزءاً من
التجارب الخاصة ذات البعد
الإنساني، فهذا الشاعر الراحل أحمد
المجايطي يعرض بشاعرية ونكاء
حصيلة (الإنجازات) العربية الواهية
عبر توالي الحقب والأزمان في تاريخ
هذه الأمة المتأكلة:

ذلك أن مكوناتهما وشخصيهما والحالات الناتجة عن أناسهما تكاد تتداخل وتتقاطع إلى الحد الذي يصبح فيه الزمان الجديد غريباً، لا يبدو أن يكون في العمق قصصاً من حديد.

على أنه لا بد في الأخير من الإشارة إلى هذا الإقصاء غير المبرر للنمط التراثي الإفريقي والأسوي في الشعر العربي الحديث، على الرغم من الإمكانيات الهائلة التي من الممكن أن يتيحها هذا النمط الخصب والفني، إذا أحسن استغلاله وتوظيفه شعرياً.

هكذا يغدو التراث مقوماً رئيساً يمكن أن يفيد في تجاوز مظاهر السلب والتخلف بكل تجلياته، لكن شرط أن نفهمه ونحسن استغلال إمكانياته الهائلة، ليكون سنداً لنا في مقاومة ما يمكن أن يعترضنا نحو بناء المستقبل واستشراف آفاقه بعين الناقد، لا الناقل أو المستهلك، وبذلك نعيد علاقتنا به من هذا المنطلق، من دون رفض ساذج أو حكم مسبق.

ومعنى هذا أننا ملزمون بتعامل خاص مع النتاج التراثي، الذي «لا سبيل إلى الإنفكاك عن حقيقته التاريخية، ولو سعى المرء إلى ذلك ما سعى... كما أنه لا سبيل إلى الإنقطاع عن العمل به، لأن أسبابه مشتتة على الدوام فينا، أخذة بأفكارنا موجهة لأعمالنا، متجذرة في حاضرتنا ومستشرفة لمستقبلنا، سواء أقبلنا على التراث إقبال الواعي بآثاره التي لا تنمحي أم تظاهرتنا بالإدبار عنه، غافلين عن واقع استيلائه على وجودنا ومداركنا» من هنا تأتي أهميته وضرورة تحديد واضح

وصريح لطرق وأساليب التعامل معه من خلال رؤية تكشف من جهة عن سريانه فينا حياً، منتجاً، قاعلاً، ومن جهة أخرى عن تجده وتنميته ليستجيب لحياتنا وما يستجد فيها من قضايا وأحداث، شرط إثبات هويتنا التي هي علامة وجودنا.

ج-4. تجربة توظيف الشكل البصري في الشعر الحديث: بين التجريب والتجريد:

ج-4.1. هل مازال السمع أب الملكات اللغوية؟

لقد هيمنت الشفوية على مدارك المتلقي العربي وأحاسيسه منذ القديم، واستمرت عبر توالي العصور، دون أن يقوى على الخروج من أسرها، بوعي، بعيداً عن الحماسة الجامحة. وكأننا بهذا المتلقي الحديث أيضاً يكرس ما شاع عند البلاغيين والنقاد العرب قديماً من أن «السمع أب الملكات اللغوية» والتي في مقدمتها: النتاج الشعري ذي الطبيعة الإنشادية. فكانت النتيجة أن ألف الناقد والمتلقي العربي عامة تقييم الشعر، حتى الحديث منه، بمقاييس الشعر القديم، ذي الطبيعة الشفوية، دون النظر إلى خصوصية التجربة الشعرية الحديثة التي كانت استجابة لتحولات سياسية، اقتصادية، اجتماعية وفكرية وجمالية، انعكست على الشعر الذي أصبح بدوره ينهل من الشكل البصري بعض أهم سماته.

ويبدو أن غياب الوعي بهذه التحولات من الأسباب التي شوشت على فهم الشعر، وضاعت من عزلة مبدعيه وكرست غريبتهم.

غير أن السؤال الذي يطرح هنا هو: هل الأشكال التي اعتمدها بعض الشعراء لاستمالة العين، بدل الأذن، نجحت في هذه المهمة، وساهمت - بالفعل - في تقريب المتلقي من الشعر الحديث؟

إذا ما استقرأنا أبرز المحاولات التي سعت إلى هذا نجدها تتمثل في إنجاز الشعراء:

- بنسالم حميشي، من خلال ديوانه: كناش إيش تقول، وهي محاولته الوحيدة في هذا التوجه البصري.

- محمد بنيس: مواسم الشرق - في اتجاه صوتك العمودي...
- عبد الله راجع: سلاماً ويشربوا البجار.

- أحمد بلبداوي: سبحانك يا بلدي. وتتميز إنجازات هؤلاء الشعراء باستنادها إلى الخط المغربي في تحقيق البعد البصري أو (الكرافيك) بالإضافة إلى أساليب عديدة في توزيع وتشكيل الجمل والمقاطع الشعرية، وإخراجها في منظور مغاير عما هو مألوف.

كما تميزت محاولات محمد بنيس بالإعتماد على وسيط هو الخطاط (عبد الوهاب البوري) في إنجاز الخطوط، الشيء الذي يجعلنا نضع تساؤلاً حول هذا الوسيط في توجيه عملية التلقي، ذلك أن مشاركته ليست محايدة، كما قد يعتقد، بل تساهم في تغيير مسار التلقي، بحيث يحضر (الخط) بكل حمولاته، وإيقاعاته، فتصبح أمام منتجين، هما: الشاعر والخطاط، وليس أمام منتج واحد.

ولم يكتف محمد بنيس بهذه التجربة بل أنجز تجربة أخرى في ديوانه: (كتاب الحب) حيث مزج فيه بين الأشعار والصور التي أنجزها الرسام (ضياء العزاوي). واللافت في هذه الرسومات التي فرضت قصراً في فضاءات الديوان، هو التركيز على الجسد العاري للمرأة، في سواد، لم يضاف أي جديد، بل شوش على الأشعار وبدد آفاقها الجمالية.

هذا على عكس إنجازات (أحمد بلبداوي) التي اعتمدت على خط الشاعر ذاته في تحقيق شعرية النص بصرياً، وهذا ما عبر عنه في تصوره النظري، قائلاً: «حينما أكتب القصيدة بخط يدي، فإنني لا أنقل إلى القارئ معاناتي فحسب، بل أنقل إليه حتى حركة جسدي، أنقل إليه نبضي مباشرة، وأدعو عينيه للإحتفال بحركة جسدي، على الورق يصبح المداد الذي يرتعش على البياض كما لو كان من أصابعي مباشرة لا من القلم».

أما بنسالم حميش، فقد أضاف إلى الخطوط والأشكال والرسوم عنصر الألوان في ديوانه الوحيد داخل هذه التجربة: (كناش إيش تقول)، الذي ساهم في إنجاز خطوطه الشاعر نفسه ووسيط آخر يدعى (المعيزي) بالإضافة إلى منتج الرسومات (مصطفى عياد)، وهي عملية تستدعي تعاملأ خاصاً ما دامت الذات المبدعة قد تعددت، رغم أنها تهدف إلى إنتاج عمل (واحد) ينسب في النهاية للشاعر في حين أن

الأصل نتاج مركب إلى حد التعقيد. وهو ما يطرح أسئلة حول آفاق مشروعيته داخل إطار «الشعرية الحديثة».

وإن كان استلهام الخط المغربي له ما يبرره إلى حد ما، فإن التصور الذي صدر عنه محمد بنيس في تبرير هذا الاختيار، وكذا في تطبيقه على الشعر، يطرح كثيراً من التساؤلات حول جدوى هذا الإختيار، ودرجة تميزه شعرياً.

ج- 4-2. التجربة البصرية بين «الشعرية» و«الشعري»:

إن د. محمد بنيس وفي نطاق تبريراته لهذا المنحى، يؤكد: أن «تبني بلاغة شعرية جسدية، خارجة عن المألوف، مبتعدة عن أوهام أو ميتافيزيقي الصوت، تسعى إلى الإحتفال بالخط والجسد ضداً على جبروت الصوت كما أنه سعى من خلال استلهام الخط المغربي إلى ما أسماه حل معضلة التواصل والتلقي الشعري الحديث، مؤكداً على الخط المغربي الذي يمثل الخصوصية القومية، تمييزاً لها عن الخصوصية المشرقية التي ظلت مهيمنة».

غير أن اللآفت في هذا التصور هو القول: (بالخصوصية)، سواء في الخط أو الشعر، في الوقت الذي نجد أن من أهم سمات الحداثة هذا النزوع إلى كسر الإنعزال، والمحلية الضيقة والحدود المصطنعة، فالحدائث: إنسانية، كلية وشمولية.

إننا هنا أمام تصور يحاول أن يخرج من قيود، لكنه يلج قيوداً أخرى أشد. كما أن استلهام الخط المغربي،

هو استلهام أبيض، نقياً، وفارغاً، فالقول بهذا فيه قول فيه إقصاء لا مبرر، ولا مشروع لحصولات هذا الخط الكثيرة، ناهيك على أن «العين لا يمكن أن تتجرد من ألفتها للأشكال، كما لا يمكن للحواس الأخرى أن تتجرد من ألفتها الذوقية للأصوات والأنغام والروائح والأذواق».

هذه الألفة تحكم في أغلب الأحيان تعاملنا مع الأشكال الجديدة، فعلى ضوءها كمعرفة وتجربة وممارسة مختزنة أي كمعرفة خلفية، نقوم بتفسير المستجدات، فتعود بنا الذاكرة إلى نموذج شبيه، سبق أن صادفناه للمقارنة والبحث، وتفسير معين للشكل الجديد. وإذا أقمنا الاعتبار لهذه المعطيات تصبح دعوى هؤلاء الشعراء الذين ينادون «بالخصوصية» انطلاقاً من الخط غير مقنعة، ما دامت تقصي المرجعية، وتتجاهل الخلفيات الكامنة فيها.

من هنا تظهر علامات التهاافت على مثل هذه التبريرات التي تتبنى «الإنثناء» في حين أن مطلبها الأول والبنوي داخل المشروع الحداثي هو (الكلية والشمولية والإنسانية).

ولقد لخص الناقد المغربي نجيب العوفي تهافت هذه التجارب، قائلاً: «ومبنيهاً، ليس ثمة خلاف أو اعتراض حول شرعية استخدام الخط في الكتابة الشعرية، متى مورست هذه (الشرعية) ضمن حدود (الشعرية) ذاتها، أي ضمن حدود ما يلزم من غير أن يطفح بها الكيل لتتطاول على ما هو خارج هذه الحدود، أي انجرافاً وراء ما لا يلزم، ذلك أنه في الإمكان

النص، مزاجية بين شعرية السماع، وأفق البصر، بعيداً عن غلو التجريد المطلق، ومناهات التجريب غير المقنن، هذا الأخير الذي لم يستطع أن يصنع قراءه حتى اليوم.

إن تحديد ماهية التراث، وطبيعته، ودلالاته، من أهم المفاتيح الأولية، لإنتاج تصور أعمق، وتمثل أخصب، لكيفية تظهريه، وأنماط اشتغاله في الشعر الحديث. فالترات ليس إراثاً، أو امتداداً، وإنما توظيفاً، وإنتاجاً، تجاوباً، ثم خلقاً، إنه سيرورة، تجد صورها في القراءة المنتجة، والمتلقي المخصب، والتجاوب الخلاق: إنه ليس عصرراً، بل سجل سيرورة، نحسن الإصغاء لإيقاعاته مختلفة الأصول، متنوعة المنابع، فيها العربي، والأجنبي، الذاكرة، والإبداع، فيه الشفوي، والمكتوب، والرسمي، فيه الشعري والسرد، فيه المحلي والعالمي، فيه الإنسانية كلها، هذه الإنسانية، التي ينبغي أن نتمثلها أولاً، ونستوعبها ثانية، لننتقدتها، وصولاً إلى إعادة إنتاجها «شعرياً»، وذلك بما يستجيب وخصوصيتنا الإبداعية المتميزة.

ويبدو لي أن الشعراء والنقاد، الذين أقاموا الاعتبار لإنسانية التراث، وسيرورته المنتجة، هم الذين أنجزوا «شعرية حديثة» راعت سعت المفهوم، وغنى الدلالة، وخصوصية التجربة العربية الحديثة، حداثة هذا العربي، المتميز بتاريخ وفكر، وتصور. لا يماثل. بالضرورة النموذج الذي نقيس عليه غالباً الكثير من نتاجاتنا الشعرية، وبخاصة تلك التي تنحوا أن

كما يرى كريمان أن يدرس المستوى العروضي عبر شكله الخطي: (توزع النص مطبوعاً، ترتيب المساحات البيضاء.. إشارات التنقيط أو غيابها، استعمال تنويعات طباعية) بيد أن هذه التقنيات المجملة وهي تمس هنا النص الأوربي في الأساس، تبقى في نظرنا مثبثة ومشروطة، إذا قيست بالتقنيات الشكلية المستخدمة في ديوان (في اتجاه صوتك العمودي)، فيلج جانب إلغاء النقاط والفواصل وسائر العلامات المفسرة وتمويج الأسطر وتدويرها، وتقويسها وكوكبتها وبعثرتها وإمالتها وتوزيعها أفقياً وعمودياً، هناك الحضور المركزي للخط المغربي بكل ثقله وخصوصيته وتاريخيته. هذا الخط الذي يرى الشاعر في بيانه التخطيط النقدي بأنه: (حان الوقت لمنح النص ابتهاجه ونسترد ملكيتنا له).

تصدر هذه الرؤية / الدعوة في الوقت الذي أضحت فيه ملكيتنا لهذا الخط متحفية، منذ أن خرج من دائرة التداول والإستعمال.

من هنا يمكن أن نسجل انحصار هذه التجربة بعد تلاشي تلك الحماسة الجارفة، وتراجع ذلك الانبهار الواضح لثقة من الشعراء المغاربة وغيرهم ممن ساروا على هذا المنحى. فكان أن تخلى جلهم عن ركوب هذا المجرى وعادوا من حيث يدركون أو يجهلون ليثبتوا أطروحة القدماء السابقة: السمع أب الملكات اللغوية». إلا أنه ليس معنى هذا، أننا نلغي كلياً كثيراً من التجارب التي انبثقت منها أشكال نابغة من روح

ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب).
- والثانية: ذاة منحى شكلاني، مثل
دراسات: (يمنى العيد، وسيد
البحراوي، ومحمد السرغيني)
وآخرين.

غير أن الأفت في هذه الكتابات
التي سائرت حركية الإبداع الحديث،
هو هذه الاهتمامات، التي صدرت عن
الشعراء أنفسهم، كما هو الحال عند:
نزار قباني في: «الشعر قنديل
أخضر»، وصلاح عبد الصبور في:
«حياتي مع الشعر» والبياتي في:
«تجربتي الشعرية»، ويوسف الخال
في: «الحدأة في الشعر»، وأدونيس
في كتابات عديدة، منها: «زمن
الشعر»، وأسئلة الشعر، و«فاتحة
لنهاية القرن».

وهكذا نجد أن الدراسات التي
عنيت بالشعر الحديث قد توزعت
إجمالاً بين صنفين: الأول نظري،
اكتفى بالوصف والتصنيف،
والاستشراق، والثاني: تطبيقي كما
هو في دراسات سيد البحراوي
ومحمد السرغيني ومحمد بنيس،
ومحمد مفتاح.

ويبدو أن قلة هذا النوع من
الدراسات الأخيرة، كان من العوامل
التي حالت دون تطوير النظر في
الظاهرة الشعرية الحديثة، بل سمح
بظهور قراءات، كثيراً ما تشوش على
النص الشعري، وبالتالي مولدة هوة
فاصلة بين النتاج الإبداعي، والمتلقي
على اختلاف مستوياته، هذا المتلقي
الذي اكتفى بالرصد، والاستقبال،
دون أن يدخل في مغامرة «التأويل»،
الذي هو شرط من شروط حسن

تكون حديثة، أعني قياساً على هذا
«النموذج»: شعراً، سواء كان (سلفياً)
ماضوياً، أم كان غربياً، هذا الذي
سكننا فالفناء لم نقوى على
مواجهته، قصد التمكن من إنتاج
حدأة تميزنا، وتستجيب لحاجتنا
الروحية، السامية أولاً، ولحاجتنا في
أن نكون ما نشاء بما نشاء، شرط أن
يتحقق ذلك في مجال الخصوصية
الإبداعية، شعرياً، وليس بمجرد
منطلقات أيديولوجية موهلة في
الإيهام، والاستيلاء.

وهذا بالذات ما يدفعنا إلى التساؤل
عن علاقة هذه الحدأة بالمتلقي: كيف
هي؟

ح - الحدأة والمتلقي:

إذا تجاوزنا المراحل الأولى التي
شكلت نواة «المتلقي» العربي للحدأة
الشعرية، والتمثلة - أساساً - في
دراسات العقاد، وله حسين لنتاجات
شوقي وحافظ، وصولاً إلى أبحاث
الدكتور محمد مندور عن الشعر
المهجري، فإن دراسات نقاد آخرين
أمثال: (جبرا إبراهيم جبرا، وعز
الدين إسماعيل، خالدة سعيد)
وآخرين قد شكلت الإنجازات النقدية
الاصيلة لحركة الحدأة الشعرية إلا
أن هذه الدراسات التي عالجت الإبداع
الشعري الحديث قد اتخذت وجهتين:
- الأولى: ذات منحى أيديولوجياً،

مثل دراسات: (رثيف خوري في
مؤلفه: «الأدب المسؤول» وحسين
مروة: «دراسات نقدية في ضوء
المنهج الواقعي»، وعمر فاخوري في
«الباب المرصود» ومحمد بنيس في

اكتمالها، وذلك في مجلات، وصحف ودوريات، تكون في الغالب غير متخصصة، مما ينعكس سلباً على إنجازات التلقي، فتغيب متعة القارئ، بعد غياب شرط التواصل، والتجاوب، وفيها ذلك «الميثاق» الذي كان يصل المبدع بالمتلقي، هذا الأخير، الذي فقد لعبة الخيال، فلم يقر على أن يصبح منتجاً لأن النص غذا بعيداً عنه روحاً ومادة، فتعطلت بذلك مدارك القراءة، فنتج عن ذلك عمل ناقص، ضاعت معه مجهودات القصيدة التي كانت، وهي تتشكل - تترك بياضات كبرى، تنفد منها ذاكرة القارئ النشطة، وهي تجتهد، لتعيد إنتاج المقول، لكن بامتنان.

3- عدم إقامة الاعتبار للشكل البصري، الذي هو سمة الشعرية الحديثة، تميزاً لها عن الشكل الشفوي القديم، من هنا تصبح عملية التلقي مضاعفة، بحيث توازي في بعدها «القرائي» عملية الكتابة: تفكيراً، يساير التركيب، وذلك بالنظر إلى النص كأثر فني شامل، ومتنوع، وغني، وليس مجرد متواليات فعلية (شفوية) بدءاً بالنظر إليه كمعلمة تشد انتباه المتلقي انطلاقاً من شكلها، وهياتها، وحتى آخر معلمة من معالمها التشكيلية:

4- كثافة، وتنوع، الشكل الشعري الحديث، الذي يفرض استحضار ثقافة واسعة ومتنوعة لدى المتلقي، توازي ثقافة المبدع، بحيث إذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ فمن الواضح أن تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الإثنين.

التلقي، وخاصية من خصائص التجاوب الفني، إذ التاويل عملية ضرورية، فكل كائن بشري سوي يعبر الانتباه إلى ما يحيط به من ظواهر الكون فيريد أن يتعرف على تفاصيل ما ظهر منها، وتقوده عملية التعرف على الظواهر إلى طلب معرفة ما خفي منها. وما بطن وإذا كانت الظواهر والأخطار أو ضروب السلوك لا تتلائم مع ما يستنبطه من معارف وعادات وأعراف فإنه يلجأ إلى عملية تأويل الظواهر أو ضروب السلوك أو الأفعال لجعلها منسجمة متناغمة مع معرفته الخلفية، وهذا يعني أن الكائن البشري يعتقد في شيء أنه أصل أو أول أو أساس، وأن هناك شيئاً ثانوياً أو فرعياً يمكن أن يرجع إلى الأصل أو إلى الأول أو إلى الأساس. وبهذا يعمد إلى التأويل بطريق رد الغائب إلى الشاهد.

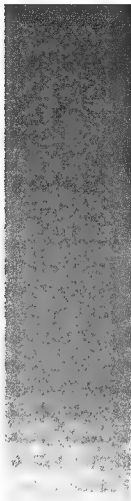
كل ذلك بهدف إنتاج تأويل يستجيب وقوة وغنى الإبداع الشعري ذاته، حتى يتمكن المتلقي من تجاوز هذا التشويش، والبون الذي ما فتئ يتعمق، مولداً حواجزاً كبرى، باعدت بين النتاج ومتلقيه، زادت من حدتها، وشاسعتها عوامل أخرى، من أهمها:

- 1- الاقتصاد على «قراءة» الأعمال الشعرية من خلال: (الوسيط)، سواء كان دراسات أو مقالات نظرية، دون النظر في الدواوين مباشرة.
- 2- هيمنة القراءات الانتقائية، التي تكتفي باقتلاع القصائد من سياقها داخل الديوان، وقراءتها مجزئة قبل

فالخطاب في العمال الأدبية يرسل في اتجاهين اثنين لأن القارئ «يتلقاه وهو يركبه»، عندها يصبح القارئ مشاركاً، وليس مجرد مستقبل سلبي، يكتفي بالتأثر، غير المنتج.

5- هذا القلق، أو التعقد، الذي هو سمة مميزة لنفسية المتلقي الحديث، والذي ينعكس - سلباً - على قراءاته للنصوص الحديثة، الشيء الذي ولد علاقة انفصام بدل علاقة اتصال، والتي هي شرط من شروط التجاوب، وأداة من أدوات الحوار، وألية من آليات التنظير، والإبداع معاً.

لقد آن الأوان لإعادة النظر في كثير من التصورات والمفاهيم التي شكلت لدى الكثيرين مسلمات، مغربة بمفرداتها الجديدة أو مرجعيتها الغربية، لإنجاز تصور عميق لشعرية عربية حديثة، تستفيد من النتاجات النظرية والنقدية والإبداعية الإنسانية، فتحسن توظيفها دون استيلا ب أو ذوبان كلي، يلغي هذا الرصيد الغني من الإنجازات الشعرية والنقدية العربية السابقة، التي أبانت عن جدارتها في تأسيس شعر عربي حديث متميز.



- ديوان شهريار محتوى بشري

فاضل خلف

- تنكسر لغتي... سيرة شعرية

نورة ناصر المليفي

- قراشة الشعر محمد يوسف

آدم يوسف



ديوان شهريار

محتوى بشري يحمل انفعالات شعرية

بقلم: فاضل خلف (الكويت)

التحدّث عن التجربة الشعرية لشاعرتنا هدى كتجربة لغة فلغة الشعر كما هو معروف عنها تشمل وحدة التمازج بين الرؤية البشرية والصور الشعرية والموسيقية، وهذه الوحدة المتمازجة هي التي تقودنا في النهاية إلى الإحساس بالتجربة الشعرية كتجربة فنية تعتمد على ما للغة من طاقات دلالية وإيحائية وتعبيرية وموسيقية.

ولهذا يتحول الشعر لدى هدى إلى تدفق غنائي صاخب وإلى حماس مندفع يتميز بكبرياء الأنثى في قولها:

إنني سأجمع ما كتبت لأغنتني...

لن أنثني...

يكفي.. بأنك صادقاً

أحببتني...

لكنني...

آبي عليك السَّبْقُ... إنني

شاعرة

أحيا التفرد... أمره

أغشي ميادين التحدّي...

قادره

والسّاح تشهد أنني... ما أبنتُ

يوماً خاسره

لي من معين الوجي كنز...

لا يمل من العطاء...

إن كلّ شاعر له العديد من السمات وأهم سمة في هذه السمات هي قدرته على أن يجعلنا نرى عالم ذاته أو العالم الخارجي من خلال ذاته، ويطلعنا على نفسه الشاعرة من خلال تجسيده لإحساساته وتصويرها في أبياته، فتبهرنا الجدة التي تتزيّا بها موضوعاته المألوفة، ويبعثنا على الدهشة ما نجده في شعره من توافق مأخوذ من بسحر الامتزاج الممتع بين أشيائه وموضوعاته التي لا يتحقق لها هذا إذا استخدم في طريقة عرضها أسلوباً آخر غير الأسلوب الشعري.

وهذه كلها من سمات قصائد هدى المهتدى الرئيس في ديوانها «شهريار».

وعلاوة على ذلك أنها جعلت من قصائد ديوانها محتوى بشري يحمل انفعالات شعرية في صورتها الخيالية والموسيقية ويصعدها حتى يصل معها إلى نهاية الانفعال في لحظة إشباعه. وهنا يرى الباحث الناقد أن التجربة البشرية للشاعرة قد مثلت بما سردناه من معنى أحد الأوجه المهمة للغتها الشعرية ومن ثم هو لا يستطيع الفكّك من الحديث عنها في العمل الشعري. هذا إذا أراد

فأنا التي تعطي... وتسخو

يوم لا يرجي...

سقاء

وأنا التي تهوى العطاء

سجينة...

والكبر طبعاً... وانتماء

ثم تتصدى للرجل الذي ينكر عليها
حبها وتق في وجه الوطن الذي
يضع القيود على مثل هذا الحب،
فالوطن والرجل هما عندها نسيج
واحد.. التحام واحد ومن ثم
خاطبتها به شهريار، ومن خلال
وجدانها الهامس المتسم بما لدى
الأنثى الشاعرة من كبرياء تتحدى
شهريار قائلة:

يعشق الحب الحوار...

كلما أضناه صمت.. كالحصار...

فاستمع مني... واسمعني...

وجنبني انتظاراً...

شهريار...

نطفة أنت بقلبي...

وستنمو... وستكبر...

أنت مسكون بحب...

كلما ناجاك... أزهري...

أنت حلم...

برموش العين أزعاه... وأسهر

أهـي الحري...

سئلتو الآه...

كي لاتعز...

أنت في ذهني...

حكاي...

من لبالي شهرزاد...

يوم تُحكي.. يبتشي الصب...

ويسكر...

حبك المزروع في أعماق

أعماقي...

تحداني... وثار...

وأراك اليوم تقسو...

في عتابي.. شهريار...

بعد ليل لم يطل إلا ثوان...

ثم وإفاه النهار...

كنت تصغي لحكاياتي...

كطفل.. يحسن الإصغاء...

يهفو لأحاديث الكبار...

أرفض العتب... لقولي...

لك لا...

لا...، هذه اللاء ستبقى...

وسأبقى مثلما كنت...

أغار...

أنا وحدي أملك اللاء.. ووحي

أصبغ الحب انتصار...

ثم لا تلبث أن تتغلغل المأساة

بعثرها على محوريها

الحب والحياة.. الحب يعني لدى

الشاعرة اجتلاب أروع ما في

الوجود، ولذلك فالحياة عندها هي

الموت في حال ما إذا أنكر شهريار

الحب.. لن تتركه يجرحها، أو يقيد

لتموت.. هي سوف تفكر حرة طليقة

في كل المشاكل حتى وإن هجرها

شهريار فإنه سوف يعود ملء العين

ليسكن خافقها، وهذا جلي ساطع في

قولها:

آه.. وآه شهريار

أهواك نبضاً في دمي...

وأحب فيك تاوهي.. وتالي...

وأعيش حبك... زغردات...

للسعادة تنتمي...

بك أغتني.. لك أنتمي...

فالحب في شرع المحبين التزام

وانتماء

نعم كما البشري يوشحها

الحياة

نور يعمُ كما الضياء...

كل الحروف إذا التَّقَّة تمازجت

حاء.. تتوق للثم باء

وحدي يعذبني النداء

وحدي أعيش تغريبي عَبَر

النداء...

وبين أصداء النداء

وحدي أغني...

رَجَعَ أهات ظمأ

بالدمع أطفئ نار هجر...

أو بعاد.. أو جفاء

بدمي أروي نبتة الحب...

التي تحيا على أمل اللقاء

بك تزهو الآمال في دربي...

ويزكو طيبها.. صباحاً... مساءً

إني أنادي... ثم أصغي...

للصدى المرتد... يهمس

كالنسيم العذب... جاء

ويعود لي ألقى... ووهجي...

والرجاء

حبي سيبقي كالصباح البكر...

يزهو بالضياء...

وغدا.. تعود مع الربيع محملاً

بالجلنار

ستعود ملء العين...

تسكن خافقي...

يا شهريار

وبالتالي نرى أن الحب لدى هدى

هو أساس طبيعتها الفكرية... إن على

الإنسان أن يحب وبعدها سوف

يتمكن من أن يحقق لنفسه وللآخرين

أمل الإنسانيّة في الدفء

والخصوبة.. وها هي قد ظلمها

شهريار فهل امتلأ قلبها حقداً عليه..

أبدًا، فهي لم تغرد في بساتين الحب

لتمتلئ غيظاً وكرهاً تفجره في وجه

حبيبها، إنما تناجيه هامسة بانأت

عاشقة تطفر إخلاصاً في العشق

مشوبة بكبرياء الأنثى المكمل لقوتها

الأنثوية، فتقول:

آه لظلمك شهريار

صمتي الدبّيح... أقضني...

وملئت طول الإنتظار

وعلى شفاهي قطرة... تشوى...

بنار محرقة...

كانت إلى حين.. يبادر من نضار

فالإلم تقسو ظالمًا... وعلام...

تُحكم - حول ما أرجو -

الحصان...!

أهات عشق... كنت قبل البعد

أشدو... وأغني

عينك واحتى التي كانت...

ملاذي يوم أغزل أحرفي...

شوقاً... يهدده التمني

فيها أرى ذاتي.. وأحلم

بالغد الآتي... وأنسى

ما تراكم من عذابات... وخزن

ورحلت على... شهريار...

وزرعتني... في حلق ليلى غصّة

تشقى بغصّة

لم تستمع حثي لغدري، لم

تُبح...

للقلب فرصة

وتلومني... إن بُحتُ بالحب

الدفن

وأنا التي تُعطي...

على مَرّ السنين

هاأ سألت الياسمين؟...

أثراك تعرف سرّه...

رضع الضياء مع الصباح...

مع...

الشروق كما السنّا...
وثفتحت أزهارهُ عند الغروب...
تحدياً للظلمة الدكناء...
ثُرلٌ... بالجنى...
نُهمي الطيوبَ على الدُنا...
حتى ركسوعي في بلاطِ
الشمس...

يزهو... بالانّا...
هذي أنا...
أبقي... وإن عصفت...
رياحُ الهجر... سيّدة...
القرار
أعطي... وأخذ ما أشاء...
وأغنتي إن كنتَ قربي... شهريار
كما أن الشاعرة لا تقتنع بتناول
مفهوم الحب من خلال الواقع المعاش
بل إنها في محاولة واعية لتوسيع أفق
الرؤية... تسترجع مواقف الجبن
للخائفين من المحبين مؤكدة إن عزلة
الحب امتدت في الوجدان خلال
عصور الانحطاط وأصبحت رمزاً
لللعنة الانخدال، ولذا هي تصرّح
بحبها الجريء الذي أجبر الزمن على
أن يكون زمن أمان قاتلة:
بعيدٌ، بعيدٌ... وشوقي يناديك...
أنت

وفي رحلتي بين ميلادي...
والموت...

مصلوبة يا حبيبي... أعاني الألم
تُحيي فؤادي...؟ نعم
تميت الرجاء...؟ لا... لأنني...
عشتُ الألم
أعيش الأسى... لا أبالي ضناه
يطول النوى... لا أدري أساه
أعاني الجوى...؟، لست أخشى
أذاه

نعم شهريار... أحب هوك أنت
ومن دفع عيذك والقلب...
اصوغ الرؤى تورق الأقحوان
فحيي سيبقي مناراً... لهذا...
الزمان
مصيري... وأنت التحدي
لصعب...

يسميه غيري محال
سأبقى أحب الهوى فيك مهما...
أشاعوا... ومهما يُقال
نعم...، أنت حبي، وصممتي
سعير...
تلظى اشتعلاً يليه اشتعال
يناديك صممتي صروخاً... تعال
وأشقي لتصفغي...، وأدري
بأنني...

أعيش التمني... بعيد الخال
أغني... وأشدو...
وأبقى كعهدي... وفاءً لحب...
عذابي أطل
أنمي شعوري ولاءً تسامي...
وحسبي خفوقٌ شقوقٌ... ولوع...
بنسج الخيال
فإن شئت فاهجر، وإن شئت
واصل ستبقى عيوني تنادي...
تعال
سيبقى غرامي كما قلت يوماً...
عميقاً...

عنيفاً... صبوراً كنفسِي
غني الخصال...
وهكذا تطورت تجربتها البشرية
وبالتالي تطور غناؤها للحب من مجرد
أنفعال وجداني ملتهب إلى تحقيق
مرقف طبيعي واضح يعتمد على الحب
السامي؛ فالحب عندها هو الحرية...
وهو الحياة.

«تتكسر لغتي.. أنمو»

سيرة شعرية وتساوَاهد

بقلم: نورة ناصر المليفي (الكويت)

■ د. نجمة إدريس نشعرنا بنبرة الحزن خلف السطور

«تتكسر لغتي.. أنمو» سيرة شعرية وشواهد، للدكتورة نجمة إدريس، حاولت فيها أن تتحدث عن سيرتها الذاتية باختصار شديد، لكنها كتبت عن سيرتها الشعرية كيف تطورت هذه التجربة، وما العوامل التي شجعتها على الكتابة وعن التوقف وعن العودة إليها. نشعر بنبرة الحزن خلف سطورها وعبر لغتها، وكم تمنيت أن تبوح لنا بأهاتها، ليس من باب الفضول فحسن إسلام المرء تركه ما لا يعنيه، ولكن من باب المشاركة الوجدانية، ومن باب المواساة أقصد المواساة لكل مبدعة سلب منها الزواج وعملها إبداعها الأدبي. فعند قراءتي لهذه السيرة أحسست أنني نجمة إدريس بأهاتها. بطموحها.. بإبداعها.. وكذلك بخيبة آمالها.

وخمسين، وتساءلت إدريس كثيراً لماذا لا تنتظر بضعة أيام لتكون من مواليد العام الجديد، فهي ترفض أن تكون من مواليد النهايات والذبالات المتبقية، وظل هذا الشعور بالخذلان يلاحقها إلى أن انتقلت للعيش في إنجلترا لفترة البعثة الدراسية للدكتوراه، حيث اكتشفت أنه اليوم الأهم والأشهر في العالم: «بدأ شعوري إزاء هذا اليوم يتبدل ويكتسب في نظري شيئاً من

يقع الكتاب في (232) صفحة من الحجم المتوسط، وهو من منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت. أما لوحة الغلاف من تصميم عمر الراشد من البحرين.

الميلاد والطفولة

ولدت الدكتورة نجمة إدريس في الخامس والعشرين من شهر ديسمبر من عام ألف وتسعمائة واثنين

المنافسة والسبق والثواب والعقاب
تظل دوماً المحرك الأول للأناس
البازغة».

كما أثر كثير من الأدباء في
شخصية الدكتورة نجمة إدريس في
طفولتها، فقد تأثرت وهي ابنة الثانية
عشرة بكتابات المنفلوطي، ثم تأثرها
بالأدبية الكاتبة والشاعرة مي زيادة،
ثم تأثرها وهي بالجامعة بالشاعر
نزار قباني. «ويبقى أن لنزار قباني
الفضل في تفتحي الأول على شعر
التفعية في أكثر نماذج حرارة
ومباشرة. أنكر أن ذلك تزامن مع
دروس العروض التي كنا نلقاها على
يد نازك الملائكة في سنتي الأولى
الجامعة».

مشوار العلم والمواهب

وقد شقت الباحثة طريقها العلمي
لدراسة اللغة العربية بعد تردد ما بين
الحقوق والجغرافيا، إلى أن أشارت
عليها معلمتها أبله نوزت أبو شوشة
«عليك بدراسة علوم العربية دون
غيرها» وعن دور الجامعة تقول:
«ولعلنا كنا الجيل المحفوظ الذي
عاصر السنوات العشر الأولى من
عمر جامعة الكويت. إذ خلال هذه
السنوات المبكرة كانت الجامعة
تستقدم خيرة العلماء والعقول في
شتى فروع المعرفة الإنسانية.
ويكفي جيلنا اعتزازاً أنه تلقى علومه
على أيدي شخصيات علمية وأدبية
مثل نازك الملائكة، وشوقي ضيف،
وأحمد مختار، ووديع طه النجم،
وخديجة الحديثي، ومحمد حسن

الخصوصية بيد أن الشعور بإضافة
سنة كاملة إلى عمري - لا ستة أيام
فقط - حين أحسب من مواليد العام
المنصرم لا الجديد، يظل مصدراً
للتأمل والضييق لا ينتهي». وقد
تحدثت الباحثة عن مميزات فترة
الخمسينيات في الكويت فهي فترة
تاريخية حاسمة، حدث فيها أكبر
حركة نزوح سكاني من المدينة نحو
الضواحي المحيطة ولعل مواليد
الخمسينيات لا يتذكرون معالم
الكويت القديمة، «بيد أن الذاكرة تبدأ
بالتيقظ حين تتزامن أعمارنا. ونحن
ندرج نحو الخامسة والسادسة من
العمر - مع حركة التعليم الطليعية التي
كانت قد بدأت حديثة ومتمكنة ونحن
ندخل صفوفنا الابتدائية». لقد كانت
المدرسة آنذاك بالنسبة للتلميذ هي
الآمان والسعادة والطمأنينة،
تحتضنه وترعاه رعاية معنوية
ونفسية، توفر له كل احتياجاته
المدرسية، من زي ووجبة ساخنة
وأقلام وقرطاسية ومواصلات. «كنا
الجيل الأكثر انتفاعاً بثمار النهضة
التعليمية والاجتماعية الحديثة، وربما
أيضاً الجيل الذي عقدت عليه الكثير
من الآمال في تحقيق خطط التنمية
البشرية الطامحة التي كانت ترسي
أسسها حينذاك».

لقد كانت المدرسة سبباً في كشف
المواهب بالنسبة للباحثة ولم تكن
المدرسة - بكل تواضع علمها وصغره
- نافذتي على الحياة فقط وإنما كانت
أيضاً نافذتي المبكرة على انطلاقة
الوجدان وديب الشاعر. ويبدو أن
الحياة المدرسية بما تكرسه من قيم

الثقافي ببغداد مع جنة القريني
وعبدالله العتيبي وخالد سعود الزيد.

لقد اتخذت الشاعرة نجمة إدريس
شعر التفعيلة منهجاً جديداً في
شعرها، وكذلك الأمر بالنسبة لجنة
القريني وفيصل السعد وسليمان
القليح، وقد سبقهم في ذلك أحمد
العدواني، إلا أن الشاعرة تأسف
لواقعنا النقدي في الكويت: «إن هذا
الانطلاق نحو التجديد لم يواكبه
تقييم جاد أو مناورات نقدية حول
قيمتها أو انتقائها، واقتصرت الأمر في
نهاية المطاف على تعليقات مبتسرة،
وتقارير محايدة تتداولها الصفحات
الثقافية في الصحف السيارة». إلى
إن تقول: «صحيح إن الناقد لا يصنع
الشاعر، ولا يمنحه الموهبة، ولكنه
بالتأكيد يعينه على التعرف على
مواقفه، وتلمس موضع أقدامه في
تلك المرحلة الضبابية المبكرة ويضخ
فيه إحساساً مضاعفاً بالمسؤولية،
وينمي فيه النزوع نحو تجويد أدواته
وصقل ذاته».

ومشوار الباحثة العلمي لا يتوقف
عند التخرج في جامعة الكويت 1976،
ففي عام 1982 سافرت في بعثة
دراسية لإنجلترا لمواصلة تعليمها من
أجل الحصول على درجة الدكتوراه،
لقد كانت تجربة صعبة بالنسبة لها،
ضاققت فيها مرارة اليتيم والغربة معاً،
إلا أنها تجربة أضافت لها الجديد -
بنفس الوقت - في حياتها الشعرية.
ففي عام 1983 كتبت أول نص في
قصيدة النثر تحت عنوان «طقوس
الاغتسال والولادة»، وقد جاءت
الإنجليزية لتشكّل لها بعداً لغوياً آخر.

عبدالله، وغيرهم من الشخصيات
العلمية».

لقد كان لرابطة الأدباء دور هام في
بناء شخصية الباحثة الشاعرة حيث
احتوتها ورعتها بل واحتضنتها، فهي
لا تنكر فضل عبدالرزاق البصير
عليها، ولا فضل عبدالله زكريا
وخليفة الوقيان. وعن دور الرابطة
تقول إدريس: «ولعل الحديث يطول
حين التعرّيج على دور رابطة الأدباء
وأثرها في جيلي وفي الجيل السابق
علينا. فرابطة الأدباء التي تأسست
عام 1964، كانت قد أوجدت لها قاعدة
طلائعية من المخضرمين والشباب
أواخر السبعينيات وأوائل ثمانينات
القرن العشرين وهي المرحلة المهمة
التي عاصرتها في بداياتي حين كنت
طالبة في الجامعة، أو بعد تخرجي
بقليل». إلى أن تقول: «وتأتي مجلة
البيان لتكون الدفتر الأول لمحاولاتي
البازغة في الشعر، والصفحة
التجريبية لكتاباتني في الظواهر
الشعرية».

وقد أوضحت الباحثة أنها في
بداياتها الأولى قد كتبت باسم
مستعار (موناليزا)، إلى جاءت مرحلة
الجهر وذلك عام 1979، في حفل تأبين
الراحل صقر الرشود، وتتوالى
بركات الظهور الأول - على حد
تعبيرها - عندما اختارها المجلس
الوطني لتمثل الكويت في الأسبوع
الثقافي في المغرب 1979، وقد جاءت
المفاجأة لأنها وجدت نفسها تشارك
مع أحمد السقاف وخالد سعود الزيد.
وبعد أقل من عام اختارها المجلس
مرة أخرى للمشاركة في الأسبوع

واقع المرأة المبدعة

المبدعة فإن الأمر يصبح أكثر فداحة».

عودة جديدة

وبعد الغياب والانقطاع تعود الشاعرة للساحة الأدبية، لكنها تعود بتجربة شعرية جديدة، هي عودة للوزن والتفاعيل ولكن بلغة مغايرة ولعلنا نلاحظ الفرق بين نص (العصفور الأسود) وبين نص (ماذا لو) أو بين (أمام الباب) وبين (أصدقاء)، حيث نلمس التحول من البساطة والمباشرة إلى المراوغة والإغواء، وإلى التعويل على الإيحاء والإيحاء. لقد جاءت مجموعة (مجرة الماء) بمفاهيم شعرية جديدة استقتتها من تجربتها الذاتية والمعرفة العامة، جاءت لتمثل حالة نهائية من التوازن الشعوري والفني إزاء شكلي الشعر المنثور والموزون.

الشق الآخر

أما الشق الآخر من الكتاب فقد ضم مجموعة مختارة من قصائد الشاعرة عبر تجربتها الشعرية بمراحلها المختلفة، وما عليك عزيزي القارئ إلا أن تتصفح وتتمعن، تطير عبر أجواء ساحرة تجرفك حيناً للفرح، وحيناً للحزن، حيناً للواقع وآخر للخيال، وستجد نفسك تسعد وتنتعش بها.

وتبين لنا الباحثة مصير المرأة المبدعة في مجتمعنا الخليجي بصفة خاصة والمجتمع العربي بصفة عامة، وذلك عندما تحدثت عن تجربتها الشعرية، عبر عنوان أطلقت عليه (واقع لا يحتمله الشعر)، حيث توقفت الشاعرة عن الكتابة عشر سنوات متواصلة منذ عام 1987 وحتى عام 1997: «كنت وأنا أنهض نحو تأسيس أسرتي، ومزاولة وظيفتي في التدريس الجامعي، أشعر بلا شك بتلك الوحشة والعري، وأشتاق مد البحر وعودة الفوارس، ولكن الرحاب كانت تضيق، والحياة تزداد جدية وجهامة، وسويغات الوقت تنسرب كما ينسرب الماء من فروج الأصابع. لست من أولئك الذين يعتقدون بوجود ما يسمى لحظات الإلهام الطائفة، بل أكاد أجزم بأن العمل الإبداعي كائن أناني حد الإسراف يستحوذ على صانعة، ويأبى المشاركة في الرحم الذي يتخلق فيه، وإلا سيخرج ضعيفاً هشاً لا يمتلك أسباب الحياة». إلى أن تقول: «على ضوء هذا اليقين، لنا أن نتصور مدى الانحسار الذي يمكن أن يصيب العمل الإبداعي، نتيجة انغماس صانعة في إيقاع حياة يومية تلتهم أيامه وشرارات بصيرته. أما إذا قربنا المجهر أكثر نحو دائرة المرأة

فراشة الشعر

محمد يوسف

بقلم: آدم يوسف (الكويت)

■ الفضاء اللامتناهي من الرموز والإحياءات

■ سطوة الكائنات الإلكترونية من حولنا فأين الخلاص؟

الفضاء رموز مفتوحة، هكذا يبدو الشاعر الراحل محمد يوسف في ديوانه «إغواءات الفراشة الإلكترونية»، حيث كلمات القصائد رموز وإشارات لغوية منطلقة في الفضاء المحسوس، والفضاء الإلكتروني، أن تسال أنفسنا عن تفسير لهذه الرموز، ومدى العلاقة بين الرمز والرمز، وبين الرمز والحياة في كنهها المتجسد في الإنسان، هذا الإنسان الذي يصارع الكائنات اللاإلكترونية في سبيل البقاء.

الدالة ومقاصدها الخفية هناك رموز تمثل سطوة الآلة، أو سطوة الاكتشاف الإلكتروني، ورموز أخرى تمثل وجدان الإنسان وذاته، أو هي تمثل الإنسان البسيط الدرويش (المجنوب)، الساقط من قعر القفة. كما يقول -وأخيراً رموز أخرى متأرجحة بين كفتي الصراع، فإيهما ترجح.

وهنا يبدو الشاعر معنياً بوجود الإنسان وذاته، حفاظاً عليها من التلوث، ومن سطوة الكائنات اللاإلكترونية، والمقصود بالكائنات اللاإلكترونية كل ما يتصل بالتقنيات الحديثة، والاكتشافات العلمية الغربية، والروبوت الذكي طبعاً.. الخ. ولنا أن تقسم هذه الرموز إلى ثلاثة محاور، كي نقف على إشارات

سطوة الآلة الفراشة الالكترونية

وهو يضغط على فارة الكمبيوتر
فيرى الفراشة في اكتمال الوانها
على الشاشة

وحين ينتهي الشاعر من هذه
المقارنة التي تبدو في ظاهرها خالية
من أية وجهة نظر أو حكم قيمة، ينتقل
إلى مقطع آخر أكثر وضوحاً، وفعل
الإدانة فيه صريح.
يقول في ذات القصيدة.

كيف يحتمل النص المولود

من رحم للبياض

كثافة النص المولود

من رحم الالكترونية

أية شفافية تحكم النص الأول؟

وأية قسوة تنال من النص الثاني؟

وهنا يبدو الشاعر صريحاً في فعل
الإدانة، فالنص الأول هو نص
الفراشة البرئ، والنص الثاني هو
نص القسوة، قسوة الآلة الحادة، التي
تدمر كل شيء جميل في حياتنا.

وحتى في المقطع السابق الذي قلنا
أنه يخلو من حكم القيمة نجد الإدانة
ظاهرة في بعض جوانبها، فهي إدانة
للفراشة التي يصفها بأنها «تطير في
ذاكرة الزجل المسوس بـ/ عصر
العولة» إننا فعصر العولة أشبه بحالة
جنونية تمس ذاكرة الإنسان أنك
ممسوس ومجنون، هذا ما يطلقه
شاعرنا على عصر العولة.

الروبوت الذكي

من الإشارات الدالة على قسوة

ما هي العلاقة بين الفراشة والآلة
(الالكترونية)، فالفراشة رمز يمثل
في بعض جوانبه الرقة والنعومة
والحلم الإنساني الجميل، وأما الآلة
الإلكترونية فإنها تمثل للسطوة
والتوحش والمادية في أقسى جوانبها
يجتمع هذان الرمزان في مقاطع عدة
من الديوان ابتداء من عنوان الديوان،
حينما نجد الشاعر يحاول جلّ جهده
لبرمج هذين العنصرين في حالة
واحد على الرغم من السنافر الشديد
بينهما، فهو هنا يصف الفراشة بأنها
الالكترونية، مع أن الفراشة تمثل قمة
الجمال الوجداني، ولا علاقة لها
بالجمود الالكتروني ويعمق من قمة
هذه المفارقة أن الشاعر يسند صفة
الاغواء إلى هذه الفراشة، التي هي في
الأصل الكترونية، حيث جاء عنوان
الديوان «إغواءات الفراشة
الالكترونية».

والجمالية التي يضيفها الرمز
«إغواء» إلى العنوان ليس لها حدود
فالاغواء يشير إلى الاستمالة بفعل
الغمد، أو تظهر القصدية بشكل
واضح، القصدية عند فراشة وصفت
بأنها الكترونية وجامدة يقول
الشاعر، في قصيدة (كائنات الفوضى
الالكترونية)

الفراشة الالكترونية

تطير في ذاكرة الرجل

والممسوس

بـ/ عصو العولة

عصر العولمة، ونفور الشاعر منه، حديثه عن الروبوت الذكي، الذي يأتي في سياق مشحون بالموت والدم والغناء يقول في قصيدة: «من مفكرة الفراشة الالكترونية».

(الروبوت الذكي)

محشور في متاهة الأسئلة
من يقلت من «فخ العولمة»؟
كيف تكون «نهاية التاريخ»
ماذا في كابوس «عصر الجينات
والالكترونيات»؟

إذا فالروبوت الذكي يصرح لنا بأن
العولمة «فخ» وعصر الجينات
«كابوس» وللتاريخ «نهاية» اليس
«الفخ» إشارة إلى الاصطياد بطريقة
ذكية تشبه ذكاء الروبوت، اصطياد
يكون إعلاناً للنهاية المرتقبة.
وفي مقطع شعري آخر يقول
الشاعر في قصيدة «أسئلة المتاهة
الالكترونية»

و«العزلة» ليست كلمة برئية فهي في
أبسط صورها تحيل على شيء من
العم والحزن والانطواء، أضف إليها
وآلة المدمن المسكون بالشبح، مثلما
هو الحال مع الوارد في السطر
الشعري ما قبل الأخير تبدو الإذانة
أكثر وضوحاً، حيث الإنسان ضائع
ما بين اشباح المسافة «ونكهة» الدم،
إذا صح أن للدم نكهة فما هي هذه
النكهة؟ إنها بالتأكيد نكهة الموت. فما
علاقتها بنكهة الماء، والماء حياة إنها
قمة التقابل الضدي ما بين الموت
والحياة، فأيهما يمثل الروبوت
الذكي، إنه يمثل الموت في أبهى
صورة، كما سبق وأوضحنا من
خلال قراءة الرموز المفتوحة.
إذا فالروبوت الذكي، والفضاء
الالكتروني ورائحة الموت المتفش
منهما، ليست تسعده الإنسان
وليست في صالحة على أقل
تقدير.

الإنسان المجذوب

لا يخلو العنوان السابق من إشارة
إلى حالة يكون فيها الإنسان أقرب ما
يكون إلى التضحية والغناء في سبيل
من يجب إنها حالة الإنسان الصوفي،
يقول الشاعر.

وكيف السبيل إلى المجازيب
والشعراء / والعشاق
وأصحاب الخرقه
الذين يراهنون على الإنسان
الذي يغرس الشجرة
في الفضاء الكمبيوتر

الساعة منتصف العزلة
المدمن مشبوح
بخطا طيف الروبوت الذكي
أربعة اشباح / على المسافة
ما بين نكهة الدم،
ونكهة الماء

نلقى نظرة مبسطة على المقطع
الشعري السابق كي نلاحظ أن الدلالة
المعجمية للكلمات للظاهرة أمامنا لا
تخلو من اشارات دالة على المتاهة
والضياع فالساعة منتصف العزلة

المقطع الشعري السابق فالصوفي المسكون بالرؤيا يحاول أن يغرس في الفضاء الالكتروني شجرة، فما هي دلالة هذه الشجرة؟

إنها توحى بالاخضرار، وتوحى بالحياة، وتوحى بالاستمرارية، وفي السطر الشعري الثاني من المقطع السابق نجد الفاظاً مثل «أغنية» و«حلم» و«طائر» يتجول، إنها إشارات دالة إلى الرومانسية وإنسانية الإنسان، التي يراهن عليها الشاعر كثيراً.

الرمز المتأرجح

فيما سبق أشرنا إلى محاورين أساسيين من محاور القراءة هما محور القسوة والإدانة، والثاني هو محور الشفافية والإنسانية بقي أن نشير إلى مسألة أخرى هي الرمز المتأرجح ما بين فعل الإدانة، والامتداح أو القبول،

يتجلى ذلك واضحاً في تلك الرموز ذات العلاقة بالألوان، يقول الشاعر في قصيدة

«العصفور الأبيض يفتح قوساً»،
الأبيض ينبوع الحرف
وموسيقا النرف
... لذا سأحاول أن أقرأ
ما يكتبه الأبيض
في عصر الانترنت.

فاللون الأبيض في المقطع السابق هو «ينبوع» والينبوع دلالة على الحياة،

لقد تحولت لغة الخطاب ومعها الدلالة المعجمية، فلا إشارات هنا للموت أو الدم أو الغناء، بل هي إشارات في غاية الرقة وغاية الانسانية، أنهم الشعراء، والعشاق، وأصحاب الخرقه، فأني دلالة تحمل كل القطعة من هذه الألفاظ، الشعراء (ينسبون إلى ذواتهم الجانب الإنساني، أو هكذا يتصور عيנם الناس)، العشاق (الإنسان في حالة العشق يكون في قمة العطاء)، أصحاب الخرقه، هم أولئك الفقراء أو المتصوفة الذين يتلذذون بالغناء من أجل الآخر، وأصحاب الخرقه أيضاً هم الفقراء البسطاء الذين يرتدون ملابس بالية مقطعة.

ماذا عن هؤلاء البسطاء؟ إنهم يسعون (حسب رؤية الشاعر) إلى غرس شجرة في هذا الفضاء، الفضاء الالكتروني الموسوم بالقسوة، كما أشرنا إلى ذلك سابقاً.

يقول الشاعر في مقطع شعري آخر من قصيدة (سباعية الكائنات المتربصة).

في الرؤيا صوفي
يغرس في خرقته أشجاراً
تبد لي منها أغنية
أغنية تشبه حلمي
تتكور خرقته / يخرج منها طير
يتحول رمزاً / حين يرف الرمز
يشف المعنى / تتجلى الأشجار
تحاورها أخفاه الصوفي.

هي ذات الدلالة المشار إليها في

يقول الشاعر في قصيدة أخرى
مبرزاً هذه الثنائية.

كيف يا شجر السنديان
تبُلُّ أصابع البیانو
بدموع المرثية البيضاء
هي ذات الثنائية، الشجر (دلالة
الحياة)، البيانو

دلالة العزف والطرق
كيف تجتمع مع المرثية بلونها
الأبيض؟

من قراءتنا السابقة يتضح معنا أن
هذا الديوان يحوم حول ثلاثة محاور
مختلفة، محور القسوة والنفور،
ويشير إليه الشاعر من خلال الكائنات
الالكترونية، ومحور البساطة
والحياة، ومحور آخر متأرجح
بينهما، لم يشأ الشاعر أن يصرّح به،
وأخيراً أقول لا بأس أن تختلف في
هذه القراءة، فهي قصائد، أو هي نص
مفتوح إلى أقصاه.

وقفة

مضى على رحيل الشاعر محمد
يوسف ما يقارب عامين، ولم يأخذ
حقه من القراءة والاحتفاء، فقد كان
تربوياً وشاعراً قديرًا، وصحفيًا منح
المشهد الثقافي المحلّي جلّ حياته
واهتماماته.

هو في ذات الوقت دلالة على
«النزف»

والنزف إشارة لاريب أنها تحيل
إلى الموت والغناء.

فكيف تجتمع الحياة مع الموت؟
يقول الشاعر في مطلع قصيدة
«سباعية الكائنات المتربصية»

في الكابوس رجل وامرأة
في يد المرأة وردة متفحمة
في صدر الرجل كمنجة / مغرورة
تنزف بقايا «الدانوب الأزرق»

في هذا المقطع أيضاً تبدو
الازدواجية واضحة بين الكابوس
والحلم، بين النزف والحياة،
أول ما نلاحظ هذه الثنائية المتضادة
في عدة جوانب، بين الرجل والمرأة
(السمطر الشعري الأول) بين الكابوس
والوردة المتفتحة، بين الكمنجة في
غنائيتها والآلة الحادة المغرورة في
صدر نهر ينبض بالحياة هو نهر
الدانوب الأزرق»

فالشاعر هنا يعود بنا من حيث
يدري أو لا يدري إلى حالة التضاد
والتي لاحظناها في المقطع
إذ كيف تجتمع العدوانية والدم
المسال مع نهر نابض بالحياة،
والملاحظ هنا أن النهر دلالة الحياة
تيمة مشتركة بين المقطعين السابقين.

- لغتنا العربية إلى أين

د. مصطفى إسماعيل بغدادلي

- عندما يكون الأدب سينمائيا

سليمان داود الحزامي

- النص.. الأثر.. الخطاب

د. خيرة حمير العين



لغتنا العربية

.. إلى أين؟

بقلم: د. مصطفى اسماعيل
بغداد، (الكويت)

نعيش حالة اغتراب وفقدان للهوية دخول المصطلحات الأجنبية إلى لغتنا اليومية كآفة ثقافية

إن اللغة ظاهرة اجتماعية، باللغة الأهمية لما تقوم به من دور فعال في الاتصال والتفاهم بين البشر، وهي نعمة عظيمة منحها الله - سبحانه وتعالى - للإنسان وميزه بها عن سائر المخلوقات.

منزلة لغتنا بين اللغات:

رسالته الخاتمة بتركيبتها فجاء التنزيل بها محل إعجاز وتحذ، ليس على الأسلوب والصياغة فحسب، وإنما على جميع الأصعدة اللغوية والفكرية.

ثم من فضل الله - سبحانه وتعالى - على اللغة العربية أن وهبها - منذ عصورها الأولى - رجالاً كانت عندهم بمثابة العقيدة، وأخلصوا لها الإخلاص كله، وأبدع فيها المبدعون.

واقع لغتنا اليوم:

إن المتأمل لواقع لغتنا اليوم ليحزن

لغتنا هي إحدى لغات البشر، صنفها علماء اللغة ضمن أسرة اللغات السامية وإن فضلها ليس في ذاتها على اعتبارها لغة مثل سائر اللغات، تتكون من أنظمة صوتية وصرقية ونحوية ودلالية، وليس لها قيمة معيارية في حد ذاتها وإنما يرجع فضلها إلى عوامل أخرى دينية وتاريخية وثقافية، حيث أن الله - سبحانه وتعالى - قد شرفنا بأن جعل

فلا تَكُونِي لِلزَّمانِ فِائِنِي
أَخَافُ عَلَيْكُمْ أَنْ تَحِينَ وَقَاتِي

ولقد كنا أعزاء بلغتنا، ولما أهملناها
وأخسذنا نركض نلهث وراء
المصطلحات الواردة إلينا من وراء
البحار والمحيطات، حتى بهرتنا
فقلناها، ونشأ عن ذلك التخبط
والخلط بين لغتنا وثقافتنا
وحضارتنا، وحضارة الغرب التي لم
نستطع أن نأخذ منها إلا جانبها المادي
فكان من آثار ذلك أن قسمنا بين
نقيضين، وتأرجح مجتمعنا بين
الاستقرار التقليدي والتقدمية الفعلية
فحدث التمزق في بنائه الثقافي.

أَرَى لِرِجالِ الْغَرْبِ عِزاً وَمَع
وَكَم عِزِ اقْوامٍ بِعِزِّ لُغاتِ
أَنُوا اهلُهُم بِالْمَعْجِزاتِ تُفَنُّوا
فِيا لِيَكُم تاتونَ بِالْكَلِماتِ
أَيْطِرُكُمْ مِنْ جِانِبِ الْغَرْبِ ناعِبُ
يُنَادِي بِوَادِي فِي رِبيعِ حِياتِي
ولو تُزَجِّرونَ الطَّيْرَ يوماً عِلْمُكُمْ
بِما تَحْنَهُ مِنْ عِزَّةٍ وَشَتاتِ
سَقَى اللهُ فِي بَطْنِ الْجَزِيرَةِ اعْظَمًا
يَعِزُّ عَلَيْهَا أَنْ تَلِينَ قُنَاتِي
حَفَظَنَ وِدَادِي فِي الْبَلَى وَحَفَظَنَهُ
لَهْنُ بِقَلْبِ دَائِمِ الْحَسراتِ
وَفَاخَرْتُ أَهْلَ الْغَرْبِ وَالشَّرْقِ مَطْرُقُ
حِياءٍ بِتِلْكَ الْأَعْظَمِ النَخراتِ
أَرَى كُلَّ يَوْمٍ بِالْجِرائِدِ مَزْلَقًا
مِنَ الْقُبْرِ يَدِينِنِي بِغَيْرِ إِناةِ
وَاسْمِعْ لِلْكِتابِ فِي مِصرٍ ضَجَّةَ
فَاعْلَمْ أَنَّ الصَّائِحِينَ نُعاتِي
ولما وصل تقصيرنا إلى حد عجزنا
عن انتشار لغتنا وجعلها اللغة الأولى

كثيراً، بل وينزف الدمع على ما آلت
إليه، حيث كثرت الأخطاء في الإملاء
والنحو بكل صفحات الصحف
والمجلات والبرامج الإذاعية
والتلفزيونية حتى الشعر الحديث
أصبح لا يخلو من هذه الأخطاء.

ورغم وجود هذه الأخطاء، فإن أحداً
لا يلتفت إلى تصويبها، يبدو أننا قد
اعتدنا الخطأ حتى أصبح قاعدة مما
يعكس مدى الفوضى في استخدامها
كأنه لا توجد في لغتنا قواعد لكتابة
الهميزات والتاء المربوطة والهاء،
وغيرها، مع أن لغتنا لم تكن عقيمة، بل
هي في ريعان شبابها، وشبابها يتجدد
يوماً بعد يوم ثم هي غنية بالترادفات
من الألفاظ، ومليئة بالدرر، وما يبدو
لنا فحماً في مناجم معجماتنا.

إنما هو قطع نفسية من الألباس،
تحتاج إلى صقل قليل ليبهر الألباب
لمعانها ورحم الله الشاعر حافظ
إبراهيم حينما قال بلسان لغتنا:

رَجَعْتُ لِنَفْسي فَاتَهَمْتُ حِصاتِي
وَنادَيْتُ قَوْمِي فَاحْتَسَبْتُ حِياتِي
رَمَوْنِي بِعِقمٍ فِي الشَّبَابِ وَلِيئَتْنِي
عَقَمْتُ فَلَمْ أَجْزَعْ لِقَوْلِ عِدَاتِي
وُلِدْتُ وَلَمَّا لَمْ أَجِدْ لِعِرائِسي
رِجالاً وَأَكْفاءَ وَأَدَّتْ بَنَاتِي
وَسَعَتْ كِتابَ اللهِ لَفْظاً وَغَايَةً
وَمَا ضَعُفْتُ عَنْ آيِ بِهِ وَعِظَاتِ
فَكَيْفَ أَضِيقُ الْيَوْمَ عَنْ وَصْفِ آلَةٍ
وَتُنْسِيقُ أَسْماءَ الْمُخْتَرَعاتِ
أَنَا الْبَحْرُ فِي أَحْشائِهِ الدُّرُ كَامِنُ
فَهَلْ سَالُوا الْفَواصِ عَنْ صِنْدَقَاتِي
فِيا وَيَحْكُمُ أَبْلَى وَثَيْلِي مُحاسِنِي
وَمَنْكُمْ وَإِنْ عَزَّ الدَّواءُ أَساتِي

بين الأكثر من المليار عربي أصبحنا نعيش الآن في غربة وأصبحت لغتنا غريبة.

مسكينة لغتنا الأم، لقد تحملت، ولا زلت تتحملين أكثر من طاقتك، ويكفي أنك تعيشين الآن غريبة بين أهلك وإنني لعازرك لأنها أقصى أنواع الغربة، وكأنني بك وأنت تتاملين من هجر أهلك لك.

أَيُهْجُرُنِي قَوْمِي - عفا الله عنهم
إلى لغة لم تتصل برواة
سرت لولة الإفرنج فيها كما سرى
لُعَابُ الْأَفْعَايِ فِي مَسِيلِ فَرَاتٍ
فَجَاءَتْ كُتُوبُ ضَمِّ سَبْعِينَ رَقْعَةً
مُشَكَّلَةً أَلْوَانُ مَخْتَلَفَاتٍ
إلى معشر الكتاب والجمع حافل
بَسَطَتْ رَجَائِي بَعْدَ بَسْطِ شَكَاتِي
فإما حياة بُعِثَ الْمَيِّتُ فِي الْبَلِي
وَتُبِّتَ فِي تِلْكَ الرُّمُوسِ رَفَاتِي
وإما مَمَاتٌ لَا قِيَامَةَ بَعْدَهُ
مَمَاتٌ لَعَمْرِي لَمْ يُقَسَّ بِمَمَاتٍ
ولكن إلى متى تتحملين؟ إن كنتِ
تتلمسين صحوة أهلك فأنت وإهمة،
لأنهم يعيشون الآن كالنائم الذي
أصبح في منزلة بين منزلتين، تلك
المنزلة التي تتوسط النوم واليقظة.

أو ليست هذه هي عين النكبة التي
أصابتنا، ونالت منا الكثير؟
لا بد أن نعترف بأننا نعيش الآن
في غربة ما بعدها غربة، نشأت
أساساً من عدم احترامنا للغتنا
الجميلة وما فيها من درر.

التقصير منا

بسبب غربتنا وعجزنا من أن

نواجه الواقع أصبحنا لقمة سائغة بين
زعماء الاستعمار والشعوبيين، الذين
لا زالوا يبذلون الجهود الجبارة
المتواصلة لتغيير الشعوب العربية من
لغتنا الحية، وإبهاؤها بأنها ليست من
اللغات العالمية الخالدة، لتسيطر عليها
وتتحكم فيها.

ولقد تعرضت لغتنا إلى حرب
شعراء من أعداء الثقافة العربية،
مستخدمين في ذلك أسلحة شتى منها
(الازدواجية اللغوية)، (قضية
العامية) مستهدفين محو الهوية
العربية.

ولقد ظهرت هذه الدعوة مع بداية
عصر الاحتلال الغربي للوطن العربي
بعدما عمل المستعمر بقوة على منع
انتشار اللغة العربية في ربوع العالم
الإسلامي ثم أمر المثقفين العرب
بكتابة بحوثهم باللغة الدارجة التي
تدب فيها الحياة - على حد زعمهم - لا
بالغة العربية الفصحى المينة التي لا
يعرفها إلا المتخصصون بدراستها.

ولكن مثل هذه الدماوى قد لاقت
رفضاً ومقاومة من المثقفين العرب،
مما أياس هؤلاء الأعداء من تكرار
محاولاتهم، ولكن من المؤسف حقاً أن
برز بعد ذلك من العرب أنفسهم من
يقوم بأداء هذا الدور، وينذر حياته
لمحاربة اللغة الفصحى والثقافة
العربية حتى كثرت حملات التشكيك
في العربية وثقافتها، والتي
استخدمت فيها العبارات البراقة
الخادعة من (إصلاح)، و(تطوير)،
(تحديث)، و(تنوير).

ومما يؤلم قلب الغيور على لغته أن
هذه المؤامرات على لغتنا مازالت

ورق ملون، وإنما علينا أن نواجه الحقيقة، وأن نعمل بما يمليه الواقع علينا.

إننا - متشائمون أو متفائلون - متفقون على أنه لا بد من علاج لهذه الحالة التي وصلت إليها لغتنا، وإن خُتلف على الوسائل إلا بمقدار ما يكون عن آفاق كشف الطريق الذي نسلكه لرفع مستوى لغتنا العزيزة.

ونحن اليوم لا نرضى أن نبقى في المكان اللغوي، الذي وضعنا فيه أئمة اللغة من أجدادنا بالأمس، لأن قوانين الطبيعة والاجتماع تفرض علينا أن نكون أمة تسير إلى الأمام، وأن تكون عقولنا أكثر نضجاً من عقول أسلافنا وأكثر استيعاباً للمعرفة، بفضل أساليب التعليم الحديثة الممتازة، وسرعة الطباعة، وكثرة المؤسسات اللغوية ذوات التبويب الحسن والفهارس الدقيقة الشاملة بحيث يستطيع الإنسان أن ينجز الآن في ساعة واحدة ما كان يحتاج أجدادنا إلى يوم كامل لإنجازه، وهذا يجعل آفاق علماء اليوم في اللغة وسواها أوسع من آفاق علماء الأمس، واللغات الحية كاللغة العربية تحتاج دائماً إلى قليل من التهذيب، لمسيرة العصر الذي نعيش فيه.

وأنا - وإن كنت ممن يحيطون العباقرة من أجدادنا بهالة من التقديس - لا أنزههم عن الخطأ، لأن العصمة لله وحده. وأرى أن نصصح ما وقعوا فيه - عفواً، أو سهواً - من أخطاء لغوية، أو نحوية، أو صرفية، أو إملائية، ونذكر الأسباب التي حملتنا على ذلك التصحيح مشفوعة

مستمرة، وتجد صدق كبيراً في بعض البلاد العربية، مع التنوع في طرقها ووسائلها مستمدة أصولها من الغزو الفكري والتغريب الثقافي للأمة العربية بهدف القضاء على هويتها العربية.

العلاج بين أيدينا

إذا استوقفنا بعض ملامح التحرك الفكري العربي الآن نجد أنها غير كافية، ولم تعط حتى اليوم الثمرة المرجوة منها.

وإني حين أقول ذلك أشعر بقسوة هذا الكلام عليّ وعلى الذين يقرأونه، وأحس بأنني متعاطف مع من يتأذى به، لأنني واحد من الجيل الذي أفنى عقوداً من حياته في تدريس اللغة العربية ومازلت متصلاً بالجيل الجديد عاملاً على تعليمه، وتوجيهه. فليس أصعب عليّ - إذن - من أن أقول الذي قلته لأنه نوع من إشهار الإفلاس والاعتراف بالجدب وإظهار الأرض وكأنها بور، لم تنبت فيها شجرة، ولم ينبت فيها زرع، ولكن ماذا عساي أن أقول وهذه هي الحقيقة المرة، ولا يعني ذلك أنني مشدود إلى التشاؤم لأن المسلم حين يسمع قول الله: ﴿وَلَا تَيْأَسُوا﴾ روح الله، إنه لا ييأس من روح الله، إلا القوم الكافرون﴾ يوسف 87 - لا يمكن أن يكون مشدوداً إلى التشاؤم ولكن التفاؤل لا يعني أن نحجب عنا الحقائق الواضحة أو أن نغطي الشمس بقطعة من زجاج شفاف، ولا أن نتق حرماً باصطناع أشجار من

العربي بدمشق) (مجمع مصر الأول عام 1883 ميلادية) و(المجمع الثاني المصري عام 1910 ميلادية).

التحديات التي تواجه إعلامنا العربي؛

إن الإعلام بأدواته (المكتوبة والمنطوقة) لا يمكن إنجازه إذا خانتنا اللغة في التعبير عن المعلومات، أو الفكرة، أو المشهد... الخ..

وبما أن اللغة الإعلامية مطالبة بنقل تلك الأفكار والأحاسيس والآراء، وتجسيد الواقع الحي في صورته وتفاعلاته، وتصوير النزاعات الإنسانية ورصدها والأخبار عن المخترعات العلمية وغيرها، فإنه لا بد للغة من أن تنهض بهذه الألفاظ كافة، لذا يجب علينا أن نحافظ على لغتنا العربية في عصرنا، عصر الأعلام المفتوح وأن نستفيد بها فيما نواجهه، وهي حافلة بالفاظ القرآن، المعجزة الكبرى للبيان.

ولكي نواجه التحديات التي تواجه لغة الأعلام العربي علينا أن نسعى جـاهدين إلى بلورة وذيوع المصطلحات واللفظ العربي الكامن بكتاب الله، وأقوال نبيه الكريم لأن بلاغة ألفاظه من صنع الله، وما كان من صنع الله تضيق موازين الإنسان عن وزنه، وتعجز عن قياسه فنحن لا ندرك كفه، وإنما ندرك أثره، ونحن لا نعلم إنشاءه، وإنما نعلم خبره، وهل يدرك الإنسان من آثار الشمس غير الضوء والحرارة؟ وهل نعلم من أسرار الروع غير

بالحجج الدامغة التي لا يأتيها الشك من بين يديها، ولا من خلفها، لأن معجماتنا - قديمها وحديثها - لم يخل واحد منها من الأخطاء، (فالأساس) صحح بعض ما وهم فيه (الصباح)، وجاء (اللسان) فصّح أوهام من سبق جميعاً، دون أن ينجو (تهذيب اللغة للأزهري)، (الحاكم لابن سيده) من مأخذه عليهما، وجاء الفيومي في (مصباحه المنير) ثم الفيروز أبادي في (قاموسه المحيط). وحاولا تجنب ما وهم فيه من سبقهما، فكان أولهما موجزاً جداً، وثانيهما موجزاً وفيه كثير من الأخطاء.

وانتظر العالم العربي من سنة 328 هجرية بعد وفاة الفيروز أبادي، حتى ولد الزبيدي صاحب (تاج العروس) الذي أخذ عن جميع من سبقه وحاول - ما استطاع - اجتنب جميع أخطائهم، مضيفاً أربعين ألف مادة جديدة إلى الثمانين ألف مادة التي جاء بها اللسان حسب رواية الأستاذ أحمد عبد الغفور عطار في كتابه (مقدمه الصباح)، (مستدرج التاج) يكفي لملء معجم في مجلد ضخم، ومع ذلك لم يخل ذلك الصارم العربي من زلات قليلة.

ثم ظهرت معجمات كثيرة، كان من خيرها وأدقها معجم (متن اللغة) للشيخ أحمد رضا، عضو المجمع العلمي العربي بدمشق، في خمسة مجلدات كبيرة، انتهت طبعها عام (1961) ميلادية وذكر فيها ما عرّبه هو وما عرّبه (مجمع اللغة العربية الملكي بمصر) و(المجمع العلمي

وإن خطورة المصطلحات على العرب أكثر مما نتصور أو نقدر، ومما يؤسف له أن بعض الإعلام يحاولون إغراق لغة الإعلام بالمصطلحات الأجنبية، وذريعتهم في ذلك هي ضرورة مسايرة مقتضيات العصر والركض وراء اللفظ الجديد مهما كان مصدره وينسحب هذا على المدرسين بحجة إيضاح المعلومات وتبسيط شرحها.

ومن المؤسف - حقاً - أننا نجد بعض الأبناء يستخدمون مثل هذه المصطلحات في حديثهم مع أبنائهم، وبعضهم يتحدث العربية ويدخل عليها، أو معها بعض هذه الاصطلاحات الأجنبية، زاعماً أن ذلك يرفع من مكانته أو أن ذلك يدل على أنه متقف.

ولا يقتصر الأمر على مخاطبة أو الحديث، بل نجد ذلك في بعض المؤسسات كالمصاريف وبعض الشركات التي تلجأ إلى تلك المصطلحات بكثرة.

نعيب غيرنا، والعيب فينا؛

من الظواهر المنتشرة في العالم العربي التندر بمن يتحدث بالعربية الفصحى، والسبب إما أن يرجع للمتكلم نفسه، الذي يبالغ في نطقه للغة العربية من حيث الأداء الصوتي أو استعمال بعض الكلمات غير المفهومة لدى بعض أبناء المجتمع، مما يثير الغرابة، ثم تتحول الغرابة إلى تندر.

وإما أن يرجع السبب إلى أن بعض أبناء الشعوب العربية لا يحترمون لغتهم، وبالتالي يعلقون على كل من ينطق بها مهما كان نطقه.

ولي هذا وقفة تعجب، بل هي وقفة تعجب وألم في وقت واحد حينما يتألم الإنسان منا عندما ينظر إلى الشعوب من حوله، فيجدها تحرص كل الحرص على لغتها وتحترمها غاية الاحترام، فهذه فرنسا تشرع عقوبة في (مايو من عام ١٩٩٤) لمن يستخدم غير الفرنسية في الوثائق والمستندات ووسائل الإعلام وغيرها. وألمانيا تحرم الدراسة في جامعاتها بغير الألمانية، وقد لمست بنفسني ذلك عندما زرت أسبانيا ولاحظت أن الأسباني لا يجيبك إذا تحدثت معه بلغة غير اللغة الأسبانية، بل إن أكثر الشعوب الآن أصبحت تتصارع فيما بينها لنشر لغاتهم، أما نحن الشعوب العربية - في ظل مؤسساتنا اللغوية وآراء مفكرينا - لا نحترم لغتنا حتى أصبحت اللهجات العامية مسيطرة على كافة المجالات، إلى أن ضاعت لغتنا بين هذا الخضم من العاميات، مما مكن غيرنا من أن يعيب علينا، ثم نأتي بعد ذلك ونعيب على غيرنا، والعيب فينا قبل غيرنا.

خطورة عزوف الأبناء عن لغتنا؛

إن الخطورة لا تكمن في تعليم الأبناء اللغة الأجنبية لأن الإسلام لا يمانع في تعليم أي لغة كانت، ولكنه أحاط ذلك بما يمنع المغالاة، ويشترط

مدرسة القرآن الكريم خلال ثلاث وعشرين سنة، وإذا درسنا المنهج الذي أتبعه القرآن في دعوته، وفي تربية المؤمنين وغرس المبادئ والقيم الإسلامية في نفوسهم لاستطعنا أن نستخلص من هذا المنهج بعض المبادئ المهمة لعملية التعليم التي استخدمها القرآن الكريم، فقد استخدم في تربيته الروحية للمسلمين أساليب مختلفة في إثارة دوافعهم إلى التعلم، فاستخدم الترغيب، والترهيب، واستخدم القصص للتشويق، كما استعان بالأحداث الجارية المهمة، التي تثير دوافع الناس، وتجعلهم متهيئين لتعلم العبرة من هذه الأحداث، ولم يعتمد على الترهب فقط، أو الترغيب فقط، وإنما أعتمد على مزيج منهما... الخوف من عذاب الله، والرءاء في رحمته وثوابه، وحول هذا المعنى قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «ليس الإيمان بالتمنى، ولكن ما وقر في القلب، صدقه العمل» وقال تعالى ﴿إِنَّهُمْ كَانُوا يُسَارِعُونَ فِي الْخَيْرَاتِ وَيَدْعُونَنَا رَغَبًا وَرَهَبًا وَكَانُوا لَنَا خَاشِعِينَ﴾ (الأنبياء 9).

ومن المبادئ التي استخدمها القرآن (التكرار) حيث نجد في القرآن تكراراً لبعض الحقائق المتعلقة بالعقيدة والأمر الغيبية، التي يريد القرآن أن يثبتها في الأذهان قال تعالى: ﴿أَمِنْ يَجِيبُ الْمُضْطَرَّ إِذَا دَعَاهُ وَيَكْشِفُ السُّوءَ وَيَجْعَلُكُمْ خُلَفَاءَ الْأَرْضِ، إِنَّهُ مَعَ اللَّهِ قَلِيلًا مَا تَذْكُرُونَ﴾ حيث كررت عبارة (إله مع الله) خمس مرات في سورة (النمل).

في تعليمها المحافظة على اللغة الأم والخطورة. إذن - ليست في تعليم اللغة الأجنبية، وإنما في المغالة فيها، هذه المغالة التي تصل أحياناً إلى أن الابن يصبح يتحدث بهذه اللغة الأجنبية بطلاقة، ويعجز أن يتحدث بلغته وبذلك يفقد هويته العربية، ويصبح لا يختلف عن الابن الأجنبي فهل يرضى أي أب بأن يصبح ابنه - قرة عينه. هكذا؟! وأقولها بمرارة قد يرضى بعض الآباء بذلك، بل ويفتخر أحياناً، وإذا استسلمنا لهذا الواقع لاتضح لنا مدى الخطر الحقيقي الذي يهدد الأبناء.

يا لسوء ما وصلنا إليه!، كنا نحرص على تأصيل لغتنا في نفوس أبنائنا، حتى كان العربي المقيم في العصور السابقة بالحاضرة عندما يكبر ابنه يرسله إلى البادية ليتقن لغته فيها ويكتسب من أهلها الصفات الكريمة من الكرم والشجاعة والجرأة والفروسية وغيرها.

ولما أغرتنا المدنية، وفتنا بها، أصبح بعضنا يرسل ابنه إلى لندن وأمريكا أو غيرها ليتقن اللغة الإنجليزية قبل أن يطمئن إلى أنه قد أحاط. فقط - بلغته، ثم يعود بلسان غير لسانه، وبعبادات غير عاداته، هذه هي الخطورة.

أضواء على الأساليب القرآنية:

عندما كان المسلمون طليعة العالم... أو عندما كانوا العالم الأول، ثم قادوا العالم بأسره لم يصلوا إلى ذلك من فراغ، وإنما لأنهم تربوا في

﴿يسألونك عن الخمر والميسر، قل فيها أثم كبير ومنافع للناس وأثمهما أكبر من نفعهما﴾ (البقرة 219)... ثم تدرج القرآن الكريم بعد ذلك إلى درجة أشد حزمًا في تنفير المسلمين من شرب الخمر، وفي حثهم إلى الامتناع عنها، قال تعالى: ﴿يا أيها الذين آمنوا لا تقربوا الصلاة وأنتم سكارى حتى تعلموا ما تقولون﴾ (النساء 43).

والامتناع عن شرب الخمر خمس أوقات في اليوم وهي أوقات تشمل معظم ساعات اليوم تقريباً إنما كان بمنزلة تدريب للمسلمين على الإقلاع عن شربها، وقد جعلهم هذا التدريب متهيئين نفسياً للانتقال إلى المرحلة التالية، وهي الامتناع نهائياً، فنزلت الآية التي حرمت الخمر تحريماً تاماً... قال تعالى: ﴿يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون﴾ (المائدة 90).

تلك هي بعض مبادئ التعليم في مدرسة القرآن الكريم التي مازالت... وستظل مفتوحة. لمن يريد أن يتقرب إليها. إلى أن تقوم الساعة.

معاً سنحامي لغتنا العربية،

إن المجد اللغوي ليس أقل قيمة من المجد السياسي لكل أمة تنشد الرقي والتقدم كأمتنا العربية. لذا أنصح جميع قاداتنا وأصحاب القرار بأن يوجهوا اهتماماً كبيراً إلى تقوية اللغة الفصحى، والإقلال من اللغة العامية في وسائل الاعلام المختلفة، والعمل

وقد بينت دراسات العلماء المحدثين أهمية التكرار في تثبيت الفكرة في أذهان الناس، فقاموا بإنفاق الأموال الطائلة على الإعلانات التجارية التي تقوم بتكرار عرض أفكار معينة على الناس بهدف التأثير في اتجاهاتهم لترويج سلعهم التجارية، وهذا ما يثبت قوة منهج القرآن في التكرار، كما نجد في القرآن تطبيقاً لمبدأ المشاركة الفعالة، يتضح ذلك الأسلوب الذي أتبعه القرآن في تعليم المسلمين الخصال الحميدة، والأخلاق والعادات السلوكية الفاضلة عن طريق تدريبهم العملي عليها بما كلفهم القيام به من عادات مختلفة، فالوضوء والصلاة كل يوم يعلمان المسلمين النظافة والطاعة والنظام والصبر والمثابرة.

كما أن أسلوب التدرج في تعليم الاستجابات الصعبة أو في العلاج الذي يرمي إلى التخلص من بعض العادات أو الانفعالات غير المرغوب فيها، والذي توصل إليه العلماء المحدثون أخيراً قد سبق أن استخدمه القرآن منذ أربعة عشر قرناً من الزمان في علاج تعاطي الخمر والربا حينما عمد القرآن في أول الأمر إلى تنفير المسلمين من شرب الخمر، دون أن يقوم بتحريمها تحريماً تاماً.. ثم تدرج بهم إلى التحريم التام، فكانت أول آية نزلت في الخمر تشير إلى إن مضارها أكبر من منافعتها، وفي هذا تنفير للمسلمين منها وحث على الامتناع عن شربها وقد قام بعض المسلمين فعلاً بترك شرب الخمر بعد نزول هذه الآية... قال تعالى:

على تصحيح أساليب الكتب وضبطها، حتى تصبح اللغة ملكة لدى القراء.

وأرجو أن تتوحد مجامعنا كلها، وتنبتق من ذلك المجمع الموحد لجنة تؤلف معجماً حديثاً، شاملاً ودقيقاً تثبت فيه المولد والعرب والدخيل، وتشرف على طباعته ليخرج للناس دون خطأ لغوي، أو مطبعي وليس ببعيد على همة أعضاء مجامعنا النابهين المخلصين لأمتهم، كما ليس ذلك بعزيز على لغة الضاد الشامخة كما أنا شهدفهم بإنشاء هيئة علمية مختصة بالصيغ اللغوية، والاصطلاحات العلمية بحيث تتكون من مفكرين وعلماء وصحافيين ولغويين وفنيين تتوفر فيهم الكفاءة والإخلاص للفتهم، لتيسير نقل المصطلحات العلمية من اللغات الأخرى وتعريبها وإلا ستصبح الهوة واسعة إلى درجة مضيفة، لأن مثل هذه المصطلحات تزيد يومياً بشكل متواصل، مما يشكل خطورة كبيرة على العرب ولغتهم، وحتى نكون قد حطمت بعض السهام التي يصوبها

أعداء العروبة إلى قلب (الضاد) لينالوا من شموخها، والقضاء عليها خوفاً من أنها توحد بين شعوبها كما وحدت بين السننها منذ قرون مضت.

وما زال كل عدو للعرب ينفذ السموم، ويذر الشقاق ويشيع الفتنة ليقط من عضد الأمة العربية، ويبعث الوهن في شعوبها، ويذل الجهود الجبارة المتواصلة لتنفير أبناء شعوبها من لغتهم الحية، وإيهامهم بأنها ليست من اللغات العالمية الخالدة، لتصبح لقمة سائغة مما يجعلنا نفتتح عيوننا جيداً عندما نسير على دروب من سبقنا من اللغويين، حتى إذا وجدنا عقبة أزلناها لتصبح طرقنا اللغوية معبدة قدر الإمكان، ليأتي الجيل القادم بعدنا ويواصل السير قدماً على نفس الطريق كي نصل يوماً إلى نهاية الشوط الذي لا بد لنا من الوصول إليه، طال الطريق، أو قصر.

معاً كنا صامدين أمام المحاولات اليائسة من أعداء لغتنا، ومعاً سنحميها من الطامعين ومعاً سنحطم مطامعهم على صخرة لغتنا القوية.

عندما يكون الأدب سينمائيًا

بقلم: سليمان داود الحزامي
(الكويت)

إن فيلم نداء الصحراء يتحدث بجزئية حديثاً أدبياً رائعاً ويقدم وصفاً سينمائياً على غاية من الجمال والدقة، حيث يبدأ الفيلم من خلال لقطات معبرة نداء للمحافظة على البيئة الصحراوية برمالتها وحيواناتها ونباتها وأزهارها من خلال تصوير محميات طبيعية لكل ما ذكرنا سابقاً، حيث تنتقل بنا الكاميرا في محمية عروق بني معارض في الربع الخالي والتي هي إحدى محميات الهيئة الوطنية لحماية المحميات الفطرية وانماؤها بالملكة العربية السعودية، حيث شوهدت المها لأخر مرة في حالتها الوحشية في هذه العروق، وكما هو معروف فإن الكثبان الرملية تشكل حاجزاً طبيعياً يصعب اختراقه فضلاً عن الحاجز الجبلي لجبال العارض الذي تحد هذه المحمية في الجنوب الغربي، وهي امتداد لسلسلة جبال طويق التي تشكل أيضاً حاجزاً طبيعياً آخر يصعب اختراقه إلا عبر مداخل خاصة تمر عبر مراكز الهيئة.

وتدور بنا الكاميرا على حيوان المها الصحراوي لقطات ناطقة تعبر

استمتعت وجمهور غفير من عشاق الأفلام الوثائقية يوم الأحد ٢٧ مارس ٢٠٠٥، وفي صالة عرض مركز عبد العزيز حسين الثقافي بمشرف، استمتعنا بمشاهدة فيلم نداء الصحراء من سيناريو وأخراج المبدع عبد الله المخيال.

الفيلم من إنتاج الهيئة الوطنية لحماية الحياة الفطرية وانماؤها التي يترأسها صاحب السمو الملكي الأمير سلطان بن عبد العزيز بالملكة العربية السعودية.

وقد قام بتنفيذ الفيلم كمنتج منفذ الفنان عبد الله المخيال مع فريق عمل من المصورين والفنيين على درجة عالية من الكفاءة، ماذا يقول الفيلم؟

وهكذا مروراً بنسر الآوزن وهو النسر الوحيد المقيم بجزيرة العرب حيث سجلت هيئة الحياة الفطرية أعداداً من هذه النسور تبني أعشاشها فوق الأشجار المرتفعة الطويلة في محمية مجازة الصيد.

وتعطينا الكاميرا صوراً عن حياة فرخ هذا النسر من خروجه من البيضة حتى مغادرة العش التي تستمر عاماً كاملاً يصبح بعدها قادراً على الطيران والبحث عن الغذاء منفرداً.

ويستمر عبد الله المخيال في تقديم وكتابة سطور جميلة عن هذه البيئة بكاميرا نقية وصافية حيث ينتقل إلى محمية النفوذ الكبير لتكون مسرح آخر من مسارح الرمال في المملكة العربية السعودية حيث تبدو منحدرات النفوذ الكبير حفراً خائفة شديدة الانحدار وخطرة المسالك، حيث نشاهد جزءاً من حياة البداوة المتأصلة والتي لا يزال إنسان الجزيرة العربية يعيشها بعيداً عن المدنية ليس كرها فيها ولكن عشقاً للحياة الفطرية التي أحبها هذه العربي البدوي وهي لعمري لصورة في غاية الجمال والإحساس بالانتماء لهذه الصحراء.

وهكذا تستمر كاميرا المخرج المخيال في الانتقال من محمية إلى أخرى يقدم من خلالها لقطات لكائنات عاشت في صحراء الجزيرة العربية في جهاتها الأربع حيث نرى الضب هذا الحيوان الزاحف الشرس وكيف يعيش ويتكاثر، وأن حياة تكون قائمة على فصل من البيات

عن جمال هذا الحيوان العربي وتعطي صورة عن اهتمام الهيئة بالمها الذي ازدادت أعداده، وقد استطاع المخرج أن يجعل كاميرته قلماً يسطر جمال هذه المحمية وحيواناتها، حيث شاهدنا غزال الريم وهو من أجمل وأسرع كائنات الصحراء بشكلة الرشيق وقوامه الدقيقة الحادة الأطراف، واستطاع المخرج من خلال السيناريو المتقن لهذا الفيلم أن يحط لنا تعلم الكاميرا (عدساتها) كيف أن هذه الحيوانات تستطيع أن تتحمل عطش الصحراء ولهيبها الحار وكيف أن الله أعطاها قدرة على تحمل هذه الظروف البيئية القاسية.

ويبين المخرج ومن خلال هذا الفيلم (نداء الصحراء) أسباب انقراض أعداد هذه الكائنات بسبب الصيد الجائر من قبل الإنسان الذي لا يعطي للبيئة اهتماماً يعادل شعوره بالرغبة في الصيد وتدمير البيئة.

وبالمقابل يركز المخرج عبد الله المخيال على دور الهيئة في تنمية ورعاية هذه الكائنات من خلال لقطات في غاية الجمال الموحى بأهمية حماية البيئة من قبل جهات رسمية بالمملكة العربية السعودية.

وتدور بنا الكاميرا على محميات أخرى حيث نشاهد قطعان النعام وحديث مفصل عن كيفية تكاثرها، لا أعني أن الربداء تبيض وهي أنثى النعام، ولكن تحدث عن عدد ما تبيضه الأنثى ودور ذكر النعام والذي يسمى بالظليم وكيف يتبادل الزوجان الرقاد على البيض وحمايته.

الشتوي، والحياة الحرة في فصل الصيف.

كما لم ينس عبد الله المخيال أن ينقلنا إلى بعض المحميات في الجزر السعودية وخاصة عندما يقدم لنا جمال جزيرة فرسان التي تقع بالبحر الأحمر وما تحتوية من كائنات وطيور ونبات تتحدث عنها كاميرا المخيال بأسلوب أدبي يعجز عنه أحياناً الكاتب حيث أن الكاميرا تكون هي القلم وهي الصفحة التي سطر عليها المخيال جمال فيلمه نداء الصحراء.

ولم ينس المخرج عبد الله المخيال أن يتحدث بكاميرته عن جهود الهيئة الوطنية لحماية الحياة الفطرية وإنمائها عن الصحاري والرمال بل امتدت كما ذكرنا نحو البحر على السواحل والجزر، وجندوا فرساناً في السماء من خلال استخدام

طائرات المراقبة وهيئوا مختبرات في غاية الدقة تهتم بحياة هذه الكائنات والنباتات ولعل أبلغ نموذج لاستخدام هذه المختبرات هو الدور الذي تقوم به في حماية ورعاية طائر الحباري.

إن الحديث عن فيلم «نداء الصحراء» لا تكفيه هذه السطور، وعبد الله المخيال الذي قدم «في إثر أخفاف الإبل» و«سهول المغول» وغيرها من الأفلام يقدم في هذا الفيلم كتاباً أدبياً في وصف الطبيعة والبيئة، ولعل الجهات الرسمية تعطي هذا الفيلم حقه من التقدير والتشجيع، وحبذا لو وضعوه مرجعاً في المكتبات الطلابية في الجامعة والمعاهد والمدارس، خاصة وأنه قد تم طبعة على DVD وأشرطة تسجيل فيديو، إنها دعوة للتعرف على بيئتنا في جزيرة العرب.

بقلم: د. خيرة حمير العيين (الجزائر)

يرى البعض أن النص خطاب يتم تشييته بالكتابة، وبينما يقع في تصور البعض خلط كبير بين النص والخطاب، فإن البعض الآخر يؤكد على تلاحم المفهومين من حيث أدائهما الوظيفية نفسها وهي الإبلاغ أو التوصيل.

تعرف كريستيفا النص بأنه «جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة وأضعا الحديث التواصل، نقصد المعلومات المباشرة في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو مترامنة». وتعني بذلك أن النص يتخلق مما يرهص له من نصوص، وأقوال سابقة، ويتقل هذا التعريف النص من ثبوتية الدال، إلى حركية الخطاب في تفاعلية انتاجية مع نصوص أخرى أطلق عليها التناص *intertextualite* بحيث تتوالد النصوص، وتتناسج في شبكة من التفاعلات.

والنص الذي يحقق هذه المعادلة هو برأي كريستيفا «النص التوالدي - *geni-texte* أي النص المحلل كهيكلية بنوية وليس فقط مجرد بنية قائمة بحد ذاتها. التوالدية تتخطى البنية، لتضعها في إطار أعمق منها، هو مجموعة إشارات وعلامات تهدمها وتعيد بناءها من جديد، بشكل لا

تشهد النصوص الأدبية الأدبية تداخلاً أجناسياً، وتتخذ طابعاً شمولياً، حيث يصعب تمييز أنواع الخطاب أو النص. أضف إلى أنها تجد تطبيقاتها في مختلف أنواع الشعرية. أما مفهوم النص فلا يزال غامضاً، ومبهماً، تتنازعه حقول معرفية متنوعة، فمن اللسانيات التي تحثله إلى سلسلة لسانية محكية أو مكتوبة تؤدي وظيفة تواصلية، إلى الدراسات الأدبية التي تريد أن تستأثر بقيمة النص الجمالية ومحتواه الدلالي، إلى أفق السيميائيات التي وسعت من استعماله وجعلته غير محدود في الفعل الكلامي منطقاً كان أم مكتوباً، وإنما تجاوزت نظام الكلام إلى أنظمة أخرى مثل الأشكال التعبيرية المختلفة كالنص الفيلمي، والموسيقي، والتشكيلي، وهلم جرا. فما هو النص؟

نهائي، إنطلاقاً من نزوات واعية - لاعية، أسطورية - دينية». ويعكس هذا التصور اعتماد كريستيفا على جغرافيا سيميائية تقوم على لانهائية الدلالات، وتؤمن بجسدية النص واسقاطاته المختلفة. فالنص مع جوليا كريستيفا، ليس نظاماً لغوياً ناجزاً ومقفلأ كما يزعم الشكلانيون الروس والنيويون الأوروبيون، إنه عدسة مقعرة لمعان ودلالات متغابرة، متباينة معقدة في إطار أنظمة سياسية - دينية سائدة».

غير أن الإرث الشكلاني، وفي استفادته من الثورة اللسانية، استطاع أن ينتقل بمفهوم النص إلى التعليقات الشكلية الخالصة، والاعتماد الكلي على النسيج اللفظي للنص «وبهذا الشكل، ركز الشكلانيون على النصوص، ذات الثراء اللغوي، والإيقاعات الحسية التي تلح على التلاحم بين الدال والمدلول، والعين وآثروا الشعر، لأنه ساحة مميزة للعبة البحور والوزن والقافية. كما أنهم اكتشفوا الوحدة العضوية بين الإيقاع والتركيب، وقالوا بضرورة تخطي الصوتيات إلى الوظائف التي تقوم بها». وفي هذا السياق، أصبح التركيز سائداً على النص بوصفه جمالية شكلية بحتة.

أما رولان بارت، فقد سعى لأن يجد ترجمة غير مماثلة لمفهوم النص في أبعاد إبستمولوجية، وفلسفية، وسيميائية محاولاً من جهة تجاوز المفهوم التقليدي للحقيقة والمركزية، ومن جهة أخرى أراد استثمار الحقل العلاماتي لينجي النص من الثبوتية،

ويجعله فضاء متحركاً ضمن «العقدة المثثة للفاعل والدال وللآخر» ومنبهاً في الآن نفسه إلى اتساع مجاله الإشاري ضمن هذه الشراكة الثلاثية إذ «يبرز النص عندما يباشر المدون أو القارئ أو كلاهما مداعبة الدال. أما (أن نعني المؤلف) عندما يضمن نصه وبلا انقطاع «جناسات» وإما (أن نعني القارئ) في اختراعه معاني مثلهية، وإن لم يكن مؤلف النص قد رصدها، بل ولو كان تخيلها مستحيلاً من الناحية التاريخية أي أن الدال ملك لكل الناس، والنص في الحقيقة هو الذي يعتمل بلا كل ولا ملل، وليس الفنان أو المستهلك، ولا يمكن أن يقتصر تحليل الإنتاجية على وصف لساني».

إن عدم وضوح مفهوم النص، ليس من قبيل العجز التخظيري أو التفعيدي أو حتى المذهبي، فكل من المدارس المشار إليها تتضمن مفهومات وتعريفات لا تتناسب إلا ومنطقها المعرفي، أو سياقها المرجعي. وإذا عدنا إلى لسان العرب وجدناه يسند مفهوم النص إلى معنى الظهور والارتفاع. أما على المستوى الاستيمولوجي فقد تصيدت البلاغة للنص معنى يقوم على الالتباس وعدم التحديد بوصفها النص «حمل أوجه»

ولعلنا نلاحظ ضمن ما أشرنا إليه أن مفهوم النص له مسوغاته في أفق مفهوم الاختلاف الذي كسر المركزية العقلانية لمفهوم الحقيقة، والصدق، والأصل.

وعلى الرغم من حيرة المشتغلين

للخطاب، ولكن لا من خصوصية تلزم مبادئ الترادف عدا بعض العناصر المشتركة، فاشتقاق كلمة نص يعود في الفرنسية إلى كلمة (نسيج) tessu المنحدرة من أصل لاتيني textus أما مصطلح الخطاب فمأخوذ في اللاتينية عن كلمة hypho (نسيج بيت العنكبوت) وكلمة logoc (الخطاب)، ولعل هذا ما يفسر الاستخدامات الواسعة لمفهوم الخطاب ليصبح سمة شاملة لمفهوم الأدب عند تودوروف مثلاً.

لقد نهض تحليل الخطاب، وإلى وقت مبكر، وفي أكثر من حقبة على مبادئ الخطاب الإلهي من جهة، ولم يبتعد كثيراً عن تركزس العقل، والحقيقة، والأصل من جهة أخرى، إلا أنه وفي وقت لاحق شرع الوعي المعاصر في إيجاد آليات جديدة وتحويل كل عناصر الثبوت إلى عناصر للتشكيك والتشظي، كان من أهم نتائجها بروز الفكر الاختلافي.

وبالنظر إلى ما تقدم، فإن مصطلح الخطاب أو النص لا يكاد يجتمع على صفات محددة لأي منهما، قدر اجتماعه على الوظيفة النصية التي هي في جوهرها إبلاغية. إذ أن الغاية من النص أو الخطاب هي الإبلاغ، علماً بأن طبيعة الرسالة المبلغة أو المعلومات المختزنة كفيلة بتحديد أصناف النصوص وأنماط الخطابات. وبما أن اللغة هي الوسيط الوحيد للتجربة النصية أي كان نوعها، فإن المسألة في الخطاب الأدبي والشعري خاصة، تصبح أكثر تعقيداً.

وقد سعت الجماليات الأسلوبية،

بنظرية النص، وصناعته، وإنتاجيته، وبالاتفاق الضمني، يتجلى مفهوم النص تحت وطأة الضرورة الاستيمولوجية. وبالنتيجة فإن «تعريفاً للنص يصح غير قريب المثال، حينما نود الاقتراب إليه من منظور علمي، ذلك أن هذه المهمة تقتضي جهازاً للتحليل مازالت اللسانيات - باعتبارها رائدة في هذا المجال - تفتقر إليه وتعترف بتعقد المسألة. ولأن النص هو شكل للتواصل عبر الخطاب، فإنه يتجاوز طاقات اللسانيات، لأنه شكل خطابي، ولأن كل كلام هو فعل تواصل إنساني يطرح مشكلة تحديد الذات المتكلمة». وعلى ما يبدو فإن المقصود بالذات المتكلمة، مسألة المرجع الذي يضع النص في تفاعلات حضارية، أنسجة مجتمعية وثقافية متنوعة، وقد اقترح إيفانوف مفهوم النص كوحدة دالة تتولد منها الثقافة، ومن ثمة يمكن تعريف الثقافة على أنها مجموع النصوص، غير أنها ليست مجموع نصوص ثابتة ولكنها أيضاً مجموع الوظائف التي تؤديها هذه النصوص في الحياة الاجتماعية.

إذن ما من منطق واضح يحكم النص، من جرافات اللسانيات إلى بوابة السيميائيات، غير أن النص يبرز ويتخلق، ويتعاضد مع نصوص أخرى سابقة ومتزامنة، فيتوالد دلالياً، وهو من جهة أخرى هو دال بذاته وليس امتلاكاً كما يقول بارت، إنه فضاء يحيا باتساع مجاله الإشاري.

وقد يستخدم النص مرادفاً

الأصلي، ولذلك فإن دعاء التنافس، يعتمدون على الأصل الاشتقاقي لكلمة نص، بمعنى نسيج، لإرساء مبادئ التنافس كنوع من الاتصال الثقافي المنتج الذي تحققه أو تتجزه النصوص العابرة للغات والأزمة «فالتنافسية قدر كل نص مهما كان جنسه، لا تقتصر حتماً على قضية المنبع أو التأثير والتنافس مجال عام للصيغ المجهولة، التي نادراً ما يكون أصلها معلوماً، استجابات لا شعورية عفوية مقدمة بلا مزدوجين، ومتصور التنافس هو الذي يعطي، أصولياً نظرية النص جانبها الاجتماعي: فالكلام كله سالفه وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق طريقة متدرجة معلومة ولا بمحاكاة إرادية، وإنما طرق متشعبة - صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج». وذلك حتى لا يفقد النص معنى الابتكار.

إن استنباط مفهوم شاملاً للنص، لا يمكن أن يتم وفقاً لمنزع معين، وإلا سيهيمن هذا المنزع أو ذاك بحيث لا تدرك صفات النص وخصائصه، إلا في إطار محدد وهو الأمر الذي أثار الخصائص الأجناسية، وتداخل الأجناس لكن دون أن نحقق وعياً نظرياً لاحتواء، وتنظيم هذا التداخل. وبتعبير آخر فإن بعض النقاد العرب لم يخف قلقه إزاء تزايد هذا التعقيد الذي لا يفرق بين النص الشعري، والنص السردي، بل ويذهب قلقه إلى حد التخوف من مصطلح الكتابة التي أطلقها بارت واستعارها الجيل الجديد كبديل عن الشعر والرواية،

وعلم البلاغة، والهرمينيوطيقا، ونظريات التفكي وغيرها إلى محاولة تفسير الخطاب الشعري عبر اللغة ومن خلالها، سواء باعتباره نشاطاً لاوعياً تتحول بموجبه الانفعالات والإحساسات إلى رؤى وإبداعات، أو باختزاله إلى البنى الاجتماعية وآليات الانعكاس الواقعي، أو عن طريق اختبار أسلوب المحايثة وقراءة النص من خلال العلامات اللغوية والرمزية المهيمنة، وأخيراً فإن إطلاق العنان للمؤول، وإشراكه في إنتاج النص وعملية الإبداع يعد نشاطاً مثالياً يعطي الأولوية للقارئ المختلف.

إن إدراك النص في مستوى تعاقباته النصية، الغيابية والحضورية، يجعل منه شبكة للتوالد والتعاليق الدلالي، بحيث يمنحه هذا التعالق صفة النصية من خلال مصطلح التنافس الذي يستدعي نصوصاً سابقة، واردة ومحتملة، واعتباراً من كون النص ليس بريئاً تماماً، فإن «كل نص هو تنافس، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عvisية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف فيها نصوص الثقافة السالفة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة». هل من الممكن تفسير هذا النشاط الذي تختقل بموجبه النصوص فتتلاقح وتتناسخ دون أن تتطابق، بحيث يمتلك كل نص خصوصيته وفرادته الأسلوبية والجمالية؟

إن التنافس ليس خيانة للنص

إلا أن مثل هذه المعرفة المتخصصة ليست سوى جزء من الحل بما توفره للباحث من أدوات للاستقراء، والاستنباط والتأويل، حتى وإن تعارضت موضوعية الناقد. أحيانا. مع ذاتية المبدع، على اعتبار أن النص تخلق حر وليس امتلاكاً. وربما لأجل ذلك يميز بارت بين النص والأثر الأدبي le texte et l'oeuvre من حيث كون الأثر يحمل باليد، والنص يحمله الكلام. فالنص ضمن خصوصيته الكلامية إنجاز فردي تقدم من خلاله اللغة، وكذلك لأن الكلام على الكلام صعب كما يقول التوحيدي، بسبب ما يشكل على القارئ من التباس بعضه ببعض.

وفي هذا الشأن قرن الناقد فاضل تامر يحسم التداخل الأجناسي - دون أن يتصدى له أو يرفضه. فيقول «إن أية تجربة أدبية تتخذ من النص صفة لها أو عنواناً لا يمكن لها أن تغلت بسهولة من دائرة الأجناس الأدبية. ويعود ذلك أساساً إلى حقيقة أن كل جنس أدبي يخلق سياقه الخاص contexte، وهو سياق لغوي وثقافي وسوسيولوجي. كما أن كل نص أدبي يمتلك شفرته code الخاصة التي يمكن فك رموزها على ضوء سياق الجنس الأدبي». ولعله من حسن حظ الدراسات النقدية أنها لا تواجه هذه الإشكالات بمعزل عن العلوم والمعارف الحديثة، مثل اللسانيات، والسيمائيات، وغيرهما،



- المعارف العلمية.. تكامل وترابط..

ترجمة د. الزواوي بغفورة

بقلم: ادغار موران
ترجمة: الزاوي بغورة

كل ما هو فيزيائي إنساني في الوقت نفسه

خطر الوقوع في صنمية الموضوع ناجم
عن تحول الفروع المعرفية إلى مؤسسات

مقدمة عامة:

«المنهج» بحيث نشر في كل هذه المجالات المعرفية، أعمالاً علمية وفكرية رائدة ومتميزة.

استهل موران أعمال بدراسة قضية حيوية متعلقة بمصير الإنسان الحي، قضية لم يتوقف الإنسان عن طرح السؤال حولها والبحث عن الحلول لها، ألا وهي قضية الموت فنشر سنة 1965 كتاباً بعنوان:

(الإنسان والموت)، وظل مرتبطاً بأهم الأسئلة التي طرحها في حينه وخاصة العلاقة مع الزمن وطبيعة الإنسان، مما دعاه إلى التركيز على العلوم الطبيعية في مقدمتها البيولوجيا وعلاقتها بالعلوم

يعرف عالم الاجتماع والفيلسوف الفرنسي «ادغار موران Edgar Morin» المولود سنة ١٩٢١ حضوراً علمياً وفكرياً متنامياً منذ الستينات من القرن العشرين، وذلك نظراً للقضايا الفكرية المهمة التي ناقشها في أعماله العلمية المختلفة. ولقد شملت أعماله مجالات علمية متعددة، من الانتروبولوجية الأساسية إلى علم الاجتماع المعاصر مروراً بالدراسات السياسية والفلسفية والتي تجد ترجمتها بوجه خاص في عمله الموسوعي المهم الموسوم بـ:

مكانها، حياتها، تقاليدنا، وتنظيماتها) يختلف قليلاً وطريقته في المضاعفة والبحث عن أسس المعارف والموضوعات، وفي سنة 2001 نشر الجزء الخامس بعنوان: (إنسانية الإنسان: هوية الإنسان).

إلا أنه من المهم أن نشير إلى أن ادغار موران قد نشر على هامش هذا المشروع دراسات وبحوث فرعية أخرى، منها على وجه الخصوص: (مدخل إلى سياسة الإنسان) 1956 (في صلب الموضوع: مناقشة لأحداث ماي 1968) سنة 1969، و (من أجل الخروج من القرن العشرين) سنة 1981، و (العقيدة الفلكية الحديثة) سنة 1982، و (العلم والوعي) سنة 1982، (طبيعة الاتحاد السوفيتي) سنة 1983، و (نيويورك) سنة 1984، و (تفكير أوروبا) سنة 1987، و (مدخل إلى الفكر المركب) سنة 1990، و (المعارف السبعة الضرورية للتربية المستقبلية) سنة 2000، و (عنف العالم) سنة 2003 بالتعاون مع فيلسوف ما بعد الحداثة «جان بودريار»، هذا بالإضافة إلى اهتماماته الأدبية والشعرية والفنية على العموم، بحيث نشر في هذا المجال عملاً أدبياً دالاً بعنوان: (حب وشعر وحكمة) سنة 1997.

إن هذا العرض الموجز لأعمال المفكر والعالم ادغار موران تبين من الوهلة الأولى مدى اتساع وتشعب اهتماماته وفي الوقت نفسه تبين مدى ارتباطها بالإنسان الذي يمكن أن نطلق عليه اسم الإنسان الكلي، وتحليله لمختلف المناحي الكونية

الإنسانية وكيفية تشكل مفهوم الحياة والإنسان. ثم تبعها بدراسة لجانب مهم من جوانب الحياة الروحية للإنسان وهو الخيال، فنشر سنة 1957 دراسة حول (السينما والإنسان المتخيل) و (حياة النجوم أو أبطال السينما). وفي سنة 1962 عاد إلى مسألة الموت من جديد ليناقلها من جهة اتصالها بفكرة الزمن، فنشر كتاباً بعنوان: (فكرة الزمن).

وفي سنة 1965 بدأ ادغار موران سلسلة من الأعمال السياسية والحضارية والفلسفية، فنشر كتاباً بعنوان: (سياسة الإنسان) استكملة في التسعينات بدراسة حول (سياسة الحضارة)، ليشرع في تحقيق مشروعه الفكري والعلمي على السواء، الذي أطلق عليه اسم المنهج، فكتب مجموعة من الكتب في شكل مقدمات أهمها: (النماذج الضائعة، مع عنوان فرعي له: طبيعة الإنسان). وفي سنة 1974 نشر بالتعاون مع المفكر الإيطالي «ماسيتو بيتالي بالمارين» دراسة حول: (وحدة الإنسان). ومنذ سنة 1977 وهو يواظب على نشر أجزاء من مشروعه المهم والأساسي، الذي تميز به كعالم في العلوم الاجتماعية والإنسانية وكفيلسوف من فلاسفة الألفية الثالثة، ونعني بذلك مشروع المنهج، حيث نشر في سنة 1980 الجزء الأول منه بعنوان: (طبيعة الطبيعة)، وفي سنة 1986 الجزء الثاني بعنوان (حياة الحياة)، وفي سنة 1991 الجزء الثالث بعنوان (معرفة المعرفة) والجزء الرابع بعنوان فرعي وهو: (الأفكار:

الحديث «رينيه ديكرت». إن المنهج يعني السير في فهم حياة ذلك الكائن المركب والمعقد، ومصطلح (المركب complexe) أو المعقد من المصطلحات العلمية الأساسية في المنظومة الفكرية للعالم والفيلسوف ادغار موران، ويفيد من بين ما يفيد، إن الجزء متضمن في الكل وأن الكل متضمن في الجزء، وأن الواحد قائم في المتعدد وأن المتعدد قائم في الواحد، كما أن مفهوم المركب مزود بمفهوم آخر أساسي وهو مصطلح (الحواري dialogique)، القريب نوعاً ما من مصطلح الجدل، ولكنه من دون خاصية النفي التي تهدف إلى إحلال الجزء في المركب، بل بمعنى يفيد الربط بين أشكال التعارض المختلفة بغية تحقيق التكامل. ومن دلالات مصطلح المركب في أصله اللاتيني أن كل شيء يعد نسيجاً أو ما ينسج معاً، وعليه فإن الإنسان، على سبيل المثال، يعد نسيجاً مشتركاً، إنه نسيج بيولوجي يتكون من الأعضاء والخلايا ومختلف الوظائف الفزيولوجية، ونسيج نفسي واجتماعي وثقافي، لذا فإن مفهوم المركب يسمح بدراسة الإنسان ككل غير مجزأ. كما أن من معانيه التي يحيل إليها هو عدم القدرة على إيجاد الحلول. فالعبارة التي تقول: (الوضعية معقدة أو مركبة) تعني من بين ما تعني أن الوضعية لا نستطيع وصفها أو تقديرها، من هنا جاءت دعوته إلى اعتماد الطريقة المتعددة الاختصاصات لوصف وضعية الإنسان، ففي محاولته لدراسة هوية

والتاريخية والاجتماعية والثقافية المرتبطة بالإنسان، وهويته، التي يجب دراستها في نظرة من منظور العلوم البينية. هذه العلوم بمفهومها ومعانيها وضرورتها خصصها بكثير من دراسة أهمها ما كتبه في كتابه (العلم والوعي) سنة 1990، الذي ينقسم إلى القسمين أساسين، ناقش في القسم الأول الذي عنوانه بالعلم والوعي جانباً تاريخياً من العلوم البينية وهو ما سماه بالعلوم البينية القديمة والحديثة ومن أجل عقل متفتح، وفي القسم الثاني الذي عنوانه ب: من أجل فكر مركب، حلل مواضيع منها: تحد المركب ومسألة النظام والفوضى والتركييب والنموذج، ومختلف القضايا المتصلة بفكرة العلوم والمعارف البينية. هذا وقد نشر العديد من النصوص حول العلوم البينية والعبارة والمتعددة ومنها على وجه الخصوص: الفكر المركب، ومفهوم الذات العارفة، والمعارف العابرة القديمة والحديثة وكيفية تطبيقها في مجال التربية والفكر وخاصة في بحثين هامين الأول حول المعارف السبع الضرورية للتربية المستقبلية والثاني حول إصلاح الفكر.

على أنه من الأهمية في التعريف بفكر موران أن نبين بعض المعاني الأولية لنظريته في تكامل المعارف والعلوم، وخاصة فكرته عن المنهج، الذي يقصد منه معناه القديم الذي يفيد الطريق والمسار، أي السير والمشى لكنه سير غير مبرمج، أي عكس ما ذهب إليه فيلسوف العقلانية

المختلفة، تاريخها الخاص أو مولدها ومؤسساتها وكيف تطورت ثم كيف اندثرت وانحلت بعض الفروع المعرفية الأخرى، إن هذا التاريخ لا يمكن فصله عملياً، عن تاريخ الجامعات، الذي لا يمكن بدوره أن يفصل عن تاريخ المجتمعات، وهكذا فإن دراسة الفرع المعرفي أو العلمي (3) (La disciplinarité أي تنظيم العلوم والمعارف إلى فروع) ينتمي إلى علم الاجتماع العلم (science soci-ologie de la) وعلم الاجتماع المعرفي (sociologie de la connaissance) بمعنى أنه يعود إلى العوامل الداخلية الخاصة بالفرع المعرفي والعوامل الخاصة بالمجتمعات.

إن فائدة هذه العملية، عملية تصنيف المعارف إلى فروع، في تاريخ العلوم والمعارف لا تحتاج إلى الإبانة، لأن الفرع المعرفي يحدد مجالاً معرفياً، من دونه تصبح المعرفة عامة وغير محددة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنه يكشف ويؤسس في الوقت نفسه لموضوع يستحق البحث وله الفائدة في الدراسة العلمية، بهذا المعنى نفهم ما قاله «مارسولين برتيلو» (Marcelin Berthelo) : (إن الكيمياء تبعد موضوعها الخاص).

لكن تحول الفروع المعرفية إلى مؤسسات أو (الماسة-institutionnalisation)، يؤدي إلى المبالغة في تخصص الباحثين، وإلى خطر الوقوع في صنمية الموضوع المدروس، الذي يهدد بنسيان أنه جزء من موضوع عام، وذلك بأن يتحول إلى موضوع لذاته، وبالتالي فإن العلاقات وأشكال

الإنسان، استعان بمعارف مختلفة وبطرح تعددي يقوم على النظر إلى الإنسان بوصفه فرداً ومجتمعاً ونوعاً. وهو ما بينه في الجزء الخامس من مشروعه والموسم بالهوية. وفي النص الموالي الذي ترجمناه، سيد القارئ أهم أفكار هذا الفيلسوف في مسألة العلوم البينية ومدى أهميتها بل وضرورتها لتطوير المعرفة العلمية عموماً والعلوم الإنسانية بوجه خاص.

النص

(يمكن القول أن الفرع العلمي بمثابة فئة أو مجموعة أو صنف منظم للمعرفة العلمية، يؤسس لتقسيم وتخصيص العمل. وكل فرع علمي ينضوي في إطار مجموعة علمية واسعة، إلا أن كل فرع معرفي يميل بطبيعته نحو الاستقلال ورسم حدوده، وذلك من خلال اللغة التي يؤسسها أو قاموسه الخاص، والتقنيات التي يستعملها أو يطورها أو يشكلها، والنظريات التي يقترحها، وبطبيعة الحال فإنه مع مرور الزمن، فإنه سيتميز بالتاريخ الذي قطعه، وهكذا يمكن الحديث على سبيل المثال عن فرع معرفي كالاقتصاد السياسي أو علم الفلك.

ومن الناحية التاريخية، فإن تنظيم الفروع المعرفية قد حدث في القرن التاسع عشر، وخاصة عندما تأسست الجامعات الحديثة، ثم تطورت ونمت في القرن العشرين (2)، مما يؤكد أن للفروع المعرفية

شرويندنغر Erwin schrodinger إلى التنظيم البيولوجي مشاكل التنظيم الفيزيائي، وكذلك الأمر فيما يتعلق بـ (الحمض النووي ADN) المنقول من الكيمياء، ولقد ظهرت البيولوجيا الخلوية (cellulaire La biologie) على سبيل المثال من مثل هذه العلاقات، فقبل الخمسينات لم يكن لها أية منزلة معرفية، ولم تتحول في فرنسا على سبيل المثال، إلى فرع معرفي أو علمي إلا بعد أن نال كل «جاك مونو Jacques Mono» و«جاكوب Jacob» و«لوروف Lwoff»، جائزة نوبل، لتستقل بنفسها وتتغلق، بل وتتحول إلى قوة معرفية قاهرة.

كما أنه من الأهمية الإشارة إلى انتقال المفاهيم التي تغير حدود الفروع المعرفية، من دون أن ننتبه إليها، وذلك ضد الفكرة الشائعة والمترددة كثيراً وهي أن المفهوم لا قيمة له ولا فائدة منه، إلا دخل الحقل المعرفي الذي ولد فيه (5)، وعلى العكس من ذلك فإننا نستطيع رصد بضع المفاهيم المهاجرة، إن صح التعبير، أو المفاهيم المتحركة من فرع إلى فرع، والتي تنجب وتلد وتثمر حقولاً معرفية جديدة. فعلى سبيل المثال إن كلمة إعلام (information) الناتجة عن الممارسة الاجتماعية العادية، قد أخذت معنى علمياً دقيقاً وجديداً في نظرية (شانون Shannon) ثم هاجرت وانتقلت إلى البيولوجيا أو علم الأحياء، لتؤكد وتثبت قيمتها في المجال الجيني وتشارك بل وتتعاقد مع كلمة أخرى هي (الرمز أو الشفرة code) النابع أصلاً من فقه القانون أو لغة القانون، ثم أصبحت لها طابعاً

التضامن مع بقية المواضيع والفروع، سيتم تجاهلها، وكذلك الأمر بالنسبة للعالم الذي ينتمي إليه هذا الموضوع. إن الحدود التي ترسمها الفروع المعرفية من خلال لغتها ومفاهيمها الخاصة، تعزل الفرع المعرفي بالنسبة لبقية الفروع المعرفية الأخرى، وكذلك بالنسبة للمشاكل التي تعالجها بقية الفروع الأخرى. من هنا فإن الفكر المفرد في التخصص (huperdisciplinaire) يحمل مخاطر ليس أقلها تحويل الفكر إلى ملكية خاصة يمنع كل حركة غريبة من مجاله.

وعليه فإن التفتح على بقية الفروع المعرفية الأخرى، أمر ضروري. فحتى التكوين العلمي الساذج يفرض ذلك، لناخذ مثال (داروين) و(الفرد فاجنر) (4) مكتشف نظرية أنبثاق أو ظهور القارات سنة 1912.

إن تاريخ العلوم لا يدرس فقط ظهور الفروع العلمية والمعرفية، ولكنه يدرس أيضاً نهاية الحدود وانتقال المفاهيم من مجال معرفي إلى مجال معرفي آخر، وتشكل فروع معرفية داخل فرع علمي معين، وعليه، فإنه إذا كان تاريخ العلوم يتحدث عن تشكل الفروع المعرفية فإن هناك إمكانية أخرى للحديث عن تاريخ علمي آخر، لا يتفصل عنه، وهو تاريخ العلوم البينية (interdisciplinarite) وتعتبر (الثورة البيولوجية) مثلاً حياً لمختلف الانتقالات التي حدثت، وكذلك مختلف التحولات التي حصلت في مجال الفروع العلمية، فعلى سبيل المثال، لقد نقل «اروين

الجامعات، ذلك أن هذه المدرسة قد فتحت التاريخ أمام الاقتصاد، وعلم الاجتماع، ثم جاء الجيل الثاني فادخل البعد الانتروبولوجي، وهذا ما بينته أعمال جورج دوبوي (George Duby) وباك لوقوف (Jacques Logoff) حول العصر الوسيط، وهكذا لم يعد التاريخ فرعاً علمياً خاصاً، ولكنه فرع معرفي متعدد الاختصاصات، أو بتعبير دقيق أصبح فرعاً علمياً بينياً، كما أن ظهور فروع علمية جديدة، كفرع ما قبل التاريخ، الذي تأسس بعد اكتشافات (لوي لوكي Louis Leaky) في أفريقيا سنة 1956، حيث بين ضرورة تعاون الفروع المعرفية المختلفة، كعلوم البيئة والوراثة والانتروبولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع والأساطير. كما تطلب علم ما قبل التاريخ، تقنيات كتاريخ العظام، وتحليل المناخ.. إلخ، وبجمعه لمختلف هذه الفروع، أصبح علم ما قبل التاريخ علماً بينياً. وبناء عليه، قدم على سبيل المثال (أيف كوبون Yves Coppens) في كتابه حول ما قبل التاريخ، الأبعاد المتعددة للمغامرة الإنسانية. من هنا نستطيع القول، أن ما قبل التاريخ أصبح يتكون من فروع علمية بينية. ولذا فإن تكوين علم بيني (Interdisciplinaire) ومتعدد الفروع (Polydisciplinaire) وعابر للفروع المعرفية (Transdisciplinaire) (8)، يسمح بالتبادل والتعاون وتظافر الكفاءات والقدرات. وبهذا المعنى تشكل علم كعلم البيئة، بناء على موضوع ومشروع متعدد الاختصاصات، وذلك انطلاقاً من كون مفهوم النظام أو النسق، قد

بيولوجياً، وذلك في المفهوم الجديد لـ (الرمز الجيني أو الشفرة الجينية le code genetique) (6) إن البيولوجيا الخلوية على سبيل المثال، تنسب غالباً، أنها من دون كلمات كـ «الشفرة والعلامة والإعلام والرسالة» التي جاءت من فروع معرفية مختلفة لا يمكن لها تدرك طبيعة التنظيم الحي وبالتالي فإن التنظيم الحي سيبقى عندها مجهولاً.

على أن هناك جانباً آخر، أكثر أهمية وهو انتقال النماذج المعرفية من فرع إلى فرع، وهكذا فإن انتروبولوجيا من وزن (كلود ليفي ستروس) لو لم يلتقي بعالم اللسانيات (اندري جاكيسون) وهو لقاء له قيمته التاريخية للشخصين أنفسهم (7) وذلك عندما هاجر الأول تحت ضغط النازية والثاني تحت تأثير الثورة الروسية إلى الولايات المتحدة، وهكذا فإن انتقال الأفكار والمفاهيم والنماذج والأشخاص هو ميزة أساسية في تاريخ العلوم البينية. إن هذه التحولات النظرية، جاءت نتيجة لتحولات اجتماعية أو هزات اجتماعية كبيرة كالحرب العالمية الثانية على سبيل المثال.

ومن الأهمية أيضاً، الإشارة إلى أن هنالك بعض المدارس والاتجاهات الفكرية التي رفضت انغلاق الفروع المعرفية، ومن هذه المدارس والاتجاهات مدرسة الصوليات (l'ecole des annales) في فرنسا، حيث أصبح مفهومها للتاريخ يحظى بتقدير كبير من قبل العلماء المختصين، بعد أن كان موضوع التاريخ موضوعاً هامشياً في

هواتف (بال Bell)، أي أنه حدث لقاء بين المعارف النظرية والمعارف التطبيقية. إن هذا الترابط الفكري الجديد، قد أدى إلى ظهور المرحلة الجديدة من العلم، المرحلة القائمة على الإعلام والمعرفة الاصطناعية، وأن (فون نومن Von Neumann) و (وينر) من الأمثلة النموذجية في هذا السياق الذي يعبر عن مدى الثراء والفائدة من فكرة تعدد الكفاءات.

تبين هذه الأمثلة المختلفة، التحولات المتنوعة التي طورت المعرفة العلمية، وذلك بكسر العزلة التي يفرضها الفرع المعرفي، وهذا من خلال انتقال المفاهيم والنماذج المعرفية، وتعدّد الفرع المعرفية التي تحولت إلى فروع ببنية متعددة، وهو ما أدى إلى ظهور نماذج معرفية جديدة وفرضيات تفسيرية جديدة، وأخيراً تكونت مفاهيم تنظيمية أو تصورات تنظيمية تسمح بترابط وتمفصل المجالات المعرفية أو الفروع المعرفية ومجالاتها في إطار نسق نظري مشترك.

علينا الأخذ بعين الاعتبار بهذا المنحى والتوجه غير الواضح تماماً في تاريخ العلوم الرسمي. إن الفروع المعرفية مسوغة ومبررة نظرياً بشكل تام، شريطة أن تجعل مجال الرؤية يعترف ويتقبل وجود علاقات وتضامن بين الفروع المعرفية المختلفة... أو بتعبير آخر، إن الفروع العلمية مسوغة نظرياً، شريطة أن تحتفظ بروى تعترف وتذكر علاقات التضامن فيما بينها، وأكثر من هذا فإنه لا يمكن أن تكون مسوغة بشكل

سمح بتمفصل أو ترابط معارف مختلفة ك (الجغرافيا والجيولوجيا والبيولوجيا وعلم الحيوان والنبات)، وعليه فإن علم البيئة لا يستخدم فقط علوماً مختلفة ولكنه أدى إلى ظهور علماء لهم قدرات وكفاءات متعددة.

إن إيجاد نماذج معرفية جديدة وفرضيات جديدة، يسمح بتمفصلات وترابطات وتنظيمات وتكوينات بين فروع علمية مختلفة ببنية ويعد البحث في الفضاء من الأمثلة الرائدة في هذا المجال، فعلم الفيزياء الفلكية لم يوجد من خلال الاتحاد بين الفيزياء الجزئية وعلم الفلك فقط، ولكن هذا الفرع المعرفي أوجد نموذجاً فلكياً يربط بين فروع معرفية مختلفة. وذلك من أجل دراسة الكون وتاريخه، وهكذا جدّد هذا الفرع المعرفي البيني البحث الفلسفي في هذه المسألة، حيث كان الاعتقاد السائد أن موضوع تاريخ الكون، لا يعدو أن يكون مجرد تعبير عن جدل فلسفي عقيم.

كما أن ما حدث بعد الحرب العالمية الثانية، وتحديدًا في الخمسينيات من القرن العشرين، يؤكد هذا التوجه والمنحى، ونقصد بذلك اللقاء الذي تم بين المهندسين وعلماء الرياضيات. تلك اللقاءات التي توجت بأعمال (شارش Church) و (تورينغ Turing) وأدت إلى اكتشاف الآلات التي تتحكم تلقائياً أو آلياً، وإلى تأسيس ما سماه (وينر Wiener) بعلم السيبرنة أو السيبرنتيك أو علم التحكم الآلي (Cybernetique) وذلك بإدخال نظرية الإعلام التي أسسها (شانون Shan-non) و (ويفر Weaver) في شركة

القرن التاسع عشر .

وهكذا يمكن القول، بمعنى من المعاني، إن كل ما هو فيزيائي هو إنساني في الوقت نفسه، وبالتالي فإن المشكل الكبير، يتمثل في إيجاد الطريق الصعب لتمفصل وترابط العلوم التي تتميز بلغاتها الخاصة ومفاهيمها الأساسية، التي لا يمكن نقلها إلى لغة أخرى، كما طرح مشكلة النموذج الذي يسيطر على الأذهان، لأنه يشكل المفاهيم السيدة والاساسية وعلاقاتها المنطقية كعلاقة (الفصل والاتصال والتضمن... إلخ)، إلا أنه من الأهمية الانتباه، إلى أنه بدأ يظهر شيئاً فشيئاً، نموذج معرفي جديد، وبدأ يقيم الجسور بين العلوم والفروع التي لا تتواصل فيما بينها. وهكذا، فقد ظهر مفهوم النظام والفوضى، في مجالات مختلفة رغم الصعوبات المنطقية المطروحة حوله، ولكن من الأهمية النظر إلى هذه المسألة بوصفها متكاملة وليست متعارضة أو متناقضة، فالربط الذي ظهر على المستوى النظري بين (فون نيومان) و (فون فورستر) في نظرية الأتمتة الآلية (automatisation)، قد فرضت نفسها في نظرية (الديناميكا الحرارية Thermodynamique) لـ (ايليا بريغوفين) الذي بين أن ظواهر الانتظام أو النظام تظهر في ظروف وشروط تتميز بالاضطراب، أو في ظروف مضطربة. وبالتالي أصبحت فكرة (الفوضى) من الناحية الفيزيائية فكرة أساسية، وذلك انطلاقاً من أعمال وأفكار (دفيد روال

كامل إذا لم تحتكر الوقائع العامة، فعلى سبيل المثال، يدرس مفهوم الإنسان، في الفروع البيولوجية والإنسانية. فالنفس يدرس من جانب، والدماغ يدرس من جانب آخر، والتنظيم العضوي من جانب آخر.. إلخ. يتعلق الأمر فعلياً بملامح متعددة لواقعة أو ظاهرة معقدة. ولكن جميع الفروع المعرفية لن يكون لها معنى ما لم ترتبط بهذه الواقعة وتدرسها بدلاً من تجاهلها. لا شك أننا لا نستطيع أن نؤسس علماً أحادياً للإنسان كائن قائم، وأنه ليس وهما ساذجاً صنعتته النزعة الإنسانية السابقة عن العلم، وإلا فلنأنا سنقع في العتب بعينه.

كما أنه من الأهمية بمكان، أن نكون على وعي بما سماه (بياجي - Piaget) بـ (دائرة العلوم Le cercle des sciences) الذي يقيم العلاقات الداخلية لمختلف العلوم، فعلى سبيل المثال، إن العلوم الإنسانية تعالج الإنسان ليس بوصفه كائناً نفسياً ولكن بوصفه أيضاً كائناً بيولوجياً. وبالتالي فإن العلوم الإنسانية، بصفة من الصفات، أو بوجه من الوجوه، متجذرة في العلوم البيولوجية، والعلوم البيولوجية متجذرة في العلوم الفيزيائية، وكل علم من هذه العلوم لا يمكن اختزاله إلى علم آخر. إن العلوم الفيزيائية مهما قيل عنها أنها علوم أساسية، إلا أنها في النهاية علوم إنسانية، بما أنها تظهر في التاريخ الإنساني وفي المجتمع الإنساني، ويمكننا أن نقدم على ذلك مثلاً نأخذه من الطاقة التي لا يمكن فصلها عن تقنية وصناعة المجتمعات الغربية في

بوصفها تقنيات متخصصة، لحل هذا المشكل أو ذاك، أو أنها على العكس، تكون في علاقة معقدة، من أجل إدراك أو معرفة ورؤية هذا الموضوع أو هذا المشروع، كموضوع الأنسنة على سبيل المثال، الذي يقوم بدراسته علم ما قبل التاريخ.

أما الفرع العلمية البينية العابرة، فإنها تتميز غالباً بنماذجها المعرفية التي تعبر الفروع العلمية أو المعرفية، وتكون في بعض الأحيان حادة، وإجمالاً فإن هذه المركبات البينية والمتعددة والعابرة، هي التي لعبت دوراً متميزاً في تاريخ العلوم، ولكن عليها أكثر من هذا وهو أن تقوم بعملية التتبعية (ecologiser) للفرع، أي الأخذ بعين الاعتبار لسياقاتها، بما في ذلك ظروفها الثقافية والاجتماعية يجب أن نعرف في أي وسط ولدت، ونوع المشاكل أو الأسئلة التي طرحتها وكيف تحولت، كما يجب أن لا نكسر أن نحطم كل ما أقامته الفروع المعرفية المختلفة، أي لا يجب أن نحطم كل انغلاق. فهناك مشاكل للفروع العلمية ومشاكل للعلم مثل مشكلة الحياة. لذا يجب أن يكون الفرع المعرفي مفتوحاً ومغلقاً في الوقت نفسه.

وفي الختام، ماذا تفيدنا المعارف الجزئية، إذا لم نجابهها فيما بينها، بغرض أن تشكل صورة تستجيب لخطواتنا وحاجاتنا وأسئلتنا المعرفية؟ لنفكر في أن ما هو فوق الفرع المعرفي ضروري للفرع ذاته، إذا لم نرغب أن يتحول هذا الفرع إلى نوع من الفرع الألي والعقيم، وهو ما

(David Ruelle)، وبالتالي تمكن العلم من تفكير النظام والفوضى معاً، ليست مهمة العلم طرد الفوضى من نظرياته، ولكن مهمته تكمن في معالجتها، فنحن لسنا مع فكرة تفكيك أو رفض فكرة النظام، بل إننا مع إدخالها من أجل تنظيم الفروع المعرفية الجزئية. من هنا نعرف لماذا كانت هناك ضرورة لإيجاد نموذج معرفي جديد، ولعله قد يكون في إطار التشكل والولادة.

ولكن لنعسد قليلاً إلى تلك المصطلحات التي لم نحددتها بشكل دقيق. وهي الفروع العلمية البينية أو العلوم البينية (interdisciplinaire) والفروع العلمية المتعددة أو العلوم المتعددة (multidisciplinaire/ Polydisciplinaire/pluridisciplinaire) والفروع العلمية أو العلوم العابرة (transdisciplinaire) وذلك لطابعها الجديد والغامض.

وعلى سبيل المثال فإن الفروع العلمية البينية يمكن أن تهتم بكل بساطة بتوحيد مختلف الفروع العلمية، ليس كمختلف الأمم والدول التي تجتمع في الأمم المتحدة، دون أن تفعل شيئاً آخر غير أن تؤكد كل واحدة منها على حقوقها وسيادتها بالنسبة للأمم الأخرى. إن أهمية الفروع العلمية البينية، تكمن في إرادتها في التبادل والتعاون، وبالتالي لكي تصبح شيئاً عضوياً ومنظماً.

أما تعدد الفروع البينية، فإنها تشكل مجموعة من الفروع حول مشروع معين أو موضوع مشترك. وهذا تكون الفروع المعرفية، مدعومة

يشير إلى ذلك، ميشيل فوكو، في كتابه: يجب الدفاع عن المجتمع، ص، 184، ترجمة الزاوي بغوره، دار الطليعة، 2003.

3. فضلنا استعمال الفرع المعرفي عن العلمي حتى لا يقتصر الحديث عن العلوم الدقيقة أو الطبيعة لأن الفرع المعرفي يشمل جميع الفروع العلمية الطبيعية والإنسانية والأدبية.

4. المقصود بالمثالين، أنه لتحقيق الاكتشاف لا بد من تظافر أكثر من فرع معرفي، فمن المعلوم أن دارون لم يكن عالماً في الطبيعة إلا عن طريق الهواية وحب الاستكشاف وأنه استعان في بحثه عن الأنواع الحية بأكثر من فرع معرفي ليس أقلها الجيولوجيا وعلم النبات والحيوان والمناخ... إلخ وكذلك الحال بالنسبة لـ: «الفرد فاغنر».

5. تعتبر هذه الفكرة، مع الأسف الشديد، من الأفكار والقضايا المسلم بها عند قطاع واسع ومؤثر في الفكر العربي الحديث والمعاصر.

6. آثرنا ذكر المقابل الفرنسي لكل كلمة ومصطلح ومفهوم، وذلك لسببين الأول أنه ليس هناك إجماع عربي حولي المصطلحات والثاني أن نحيل القارئ إلى الأصل الأجنبي، لأن بعض المصطلحات جديدة ونقدمها من جهتنا كمحاولة أولية في الترجمة أو التعريب.

7. معروف أن «كلود ليفي ستروس» قد قام بنقل النموذج اللساني الذي صاغه جاكبسون ودي سوسير إلى الانثروبولوجيا، ويقوم هذا النموذج على فكرة

يدفعنا إلى موضوع معرفي تم تشكيله منذ ثلاثة قرون من قبل العالم والفيلسوف (بليز باسكال Blaise Pascal) الذي برر وسوغ قيام الفروع العلمية، وفي الوقت نفسه، ضرورة قيام فرع علمي فوق (meta-discipline). يقول باسكال: (كل شيء يعتبر سبباً ومسبباً، مباشراً وغير مباشر، الكل يرتبط بعلاقة طبيعية وغير حسية، فهناك ترابط بين البعيد والأكثر بعداً والأكثر اختلافاً أو المختلف جداً، إنني أرى أنه من المستحيل معرفة الأجزاء من دون معرفة الكل وكذلك من غير الممكن معرفة الكل من دون معرفة الأجزاء بشكل خاص). إن ما يدعونا إليه (باسكال) بعد يشكل من الأشكال معرفة حركية أو معرفة في حركة، إنه يدعونا إلى معرفة ذات (مسار بيذا فوجي أو تربوي circuit pedagogique) وإلى الانتقال المتدرج من الأجزاء إلى الكل ومن الكل إلى الأجزاء، وهو مطلبنا ورغبتنا وأملنا وطموحنا المشترك.

الهوامش

1. هذا النص مأخوذ من كتاب: Carrefour des sciences, Actes du colloque du Comité national de la recherche scientifique "Interdisciplinarite", Cnrs, paris, 1990. ولقد ترجم إلى لغات أجنبية عديدة.

2. إن هذا التاريخ عام جداً، ذلك أن الفروع المعرفية قد بدأت تتشكل قبل هذا التاريخ ولكن من دون شك فإنها ازدادت في القرن الثامن عشر كما

تقديم، أدونيس، ترجمة، ديمتري
أفييريفوس، دار مكتبة ايزيس،
دمشق 2000.

9. من العلماء والفلاسفة الذين
دعوا إلى اعتماد النظرة البينية
للعلوم، جان بياجي، يمكن العودة إلى
كتابنا: مدخل جديد إلى فلسفة
العلوم، مطبوعات جامعة منتوري
قسنطينة، سنة 2000، الفصل
السادس والتاسع.

النظام أو البنية ويحيل جميع
الظواهر الاجتماعية إلى اللغة. يمكن
العودة إلى كتابنا: المنهج البنيوي:
بحث في الأصول والمبادئ
والتطبيقات دار الهدى، عين مليلة،
الجزائر، 2001.

8. هنالك من ترجم العابر للفروع
العلمية بالعبر مناهجية، انظر على
سبيل المثال، كتاب: بسراب
نيكولسكو، العبر مناهجية، بيان،

- مساء الرابطة يضيء شعرا



المحرر الثقافي

مساء «الرابطة» يضيء شعراً من إيران

**وفد أكاديمي إيراني يزور الكويت بدعوة من
البابطين ورابطة الأدباء تحتفي إبداعها بالضيوف**

كتب المحرر الثقافي

زار وفد أكاديمي إيراني الكويت بدعوة من مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري وبهذه المناسبة أقامت الرابطة أمسية شعرية يوم الإثنين الموافق 21 مارس 2005م وهو يوم عيد النوروز عيد رأس السنة الإيرانية ويوم الشعر العالمي وقد شارك فيها كل من:

- الدكتور حمد خاقاني - أستاذ اللغة والفلسفة في جامعة أصفهان.

- الدكتورة نرجس كنجي - أستاذة الأدب العربي في جامعة أصفهان.

وبدأت الأمسية بالدكتور الشاعر حمد خاقاني وهو أستاذ قدير في اللغة والأدب والفلسفة الإسلامية يدرس في جامعة أصفهان منذ العام 1980م، حصل على درجة الدكتوراه من جامعة طهران في العام 1993م، عضو مجلس خبراء الجمعية الدولية للمترجمين العرب، يعمل حالياً مدير قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة أصفهان، من مؤلفاته:

- لغة الإعلام في الصحافة العربية والفارسية.

- المفردات الأجنبية في العربية والفارسية.

وقد أثارت زيارته الكويت قريحته الشعرية فكتب قصيدة أهداها إلى الكويت وألقاها في هذه الأمسية عنوانها: «باسم الحبيب».

إلى الكويت

ولمجسدها المتكامل المتنامي
بالعروة الوثقى من الإسلام
تشر المحبة والإخاء الحامي
تم تستموها فهو خير سنام
لنحطهم في أسفل الأقدام
لنوالنا بسفاسف الأحلام
وثباتنا في مصرع الأصنام
مدح يروم جوائز الحكام
نفسى الأبية ما ارتضت بحطام
منه ارتويت فذاك خير مدام
أحسست أن سموهم متسامي
أهلاً بشعب باسل مقدام

أهدي إلى أرض الكويت سلامي
ولأهلها المتمسكين جميعهم
وسلام إيران التي تدعو إلى
أهل الكويت تصعدوا العلياء
هيا نوحّد صفنا ضد العدى
لنخيب الآمال ممن خططوا
بالعلم والإيمان يقوى همنا
أنا لست ممن أنشدوا الأشعار في
كلا فشعري شامخ مترفع
إني ارتشفت بخمر حبّ سرمد
لكنني أهدي مديحي للأولى
أهلاً بكم أهلاً بشعب فاضل

ولمجسدها المتكامل المتنامي
بة والثقافة في لسان السام
من راغب لأبي نعيم السامي
تصغي بها لأطياب الأنغام
ضاهت جريراً بل أبا تمام
كانوا فوارس حلبة الأقالم
سلمان منا أهل بيت كرام
بعلوها متها ذرى الأهرام
بة والبلاغة طيلة الأعوام
فتداولت كداول الأيام
لافضل بالأحساب والأقوام
يجدي إذا حلت دجى الإظام

أهدي إلى أرض الكويت سلامي
أنا من بلاد همها أدب العرو
أنا من صفها هان التي ربت لكم
أسمع أغاني الإصفهاني عندما
أنا من بلاد الشعر فيها نخبة
والبحثري وبافراس وإن هموا
ذاك الصحابي الجليل الفارسي
في أرضنا برزت صروح شامت
كم قد صرفنا العمر في نحو العرو
أبيات حب بات يرويهما الورى
نحن الفوارس في العروبة غير أن
فالفر بالآباء والأجداد لا

في خيمة نصبت بخير قوام
في مجمع هبوا لشرب مدام
شربوا رحيق الحق في الإسلام
درب المعارف مجمع الأعلام
شقوا الطريق بجرأة الإقدام
بسalam رب العز والإكرام

يا أيها الخلان بورك حشدمكم
يا أيها الأعلام بورك جمعكم
من كاس حب نابض بقلوب من
الله يجمعنا بكم في دربه
يا للسعادة في قدومي للأولى
فسلام خاقاني إليكم فانعموا

ثم تولت الشاعرة الدكتورة نجمة إدريس تقديم الشاعرة الدكتورة نرجس كنجي التي تنظم الشعر باللغتين العربية والفارسية والمتخصصة في تدريس الأدب العربي الحديث في جامعة أصفهان، ومن مؤلفاتها:

- الكرمة العطشى (مجموعة قصائد فارسية 1997م)

- شعر المقاومة الفلسطينية من 1977 - 1993م

ومجموعة من الأبحاث المنشورة منها:

- ظاهرة الغموض بين الشعرين الفارسي والعربي.

- الوعي التاريخي في شعر المرأة الإيرانية بعد الثورة.

قالت الدكتورة نجمة إدريس في تقديمها المميز:

مساء الشعر أيها الحضور الجميل.

هذا المساء لا بد أن يكون مساءً للشعر، تماماً كما هو مساءً للتواصل الودي بين شعبين وثقافتين. وذلك ليس لأن زهرة المساء والماء «نرجس» حاضرة بيننا فقط، ولكن لأن يومَ الحادي والعشرين من مارس (عيد النيروز) وعيد الربيع، لا يمكن إلا أن يكون يوماً للشعر دون غيره من أيام

حياتنا المتشابهة الملامح... كل ما فيه ينضج بأنفاس الشعر: انفجارُ العشب، ورقة الغيمة العابرة، واعتصارُ القلوب بغبطة غامضة شفيفة لا ندرُك كنهها، ولكنها تتلبسنا بعذوبة، وتحرضنا على الحياة والتجدد.

إننا إزاء هذه اللوحة المتكاملة: حديث شجي، وربيع منسرح، ونرجس ممهّة بالزرقة والماء، لا نملك إلا أن نفتش مع «الخيّام» سجادته الملقاة على حافة بستان لا يجف، وزمان لا يهرم، هامسين معه: سمعتُ صوتاً هاتفاً في السحر

نادى من الخيب غُفأة البشر

هبوا املوا كاس المنى

قبل أن تملأ كاس العمر كُف القدر

أولى بهذا القلب أن يخفقا

وفي ضرام الحب أن يحرقا

ها اضيع اليوم الذي مرّ بي

من غير أن أهوى وأن أعشقا

إن المساجلة حول الشعر والشعراء في هذا اليوم، ليس من فضلة القول، وليس مزمنة للصدف الجميلة التي تهبأت لنا في هذا المساء بالذات، حين تمّ تنظيم هذا اللقاء الثقافي - الشعري في

صدور هذا الإعلان العالمي بتتويج
الشعر مليكاً في عيد الربيع من قبل
أرفع مؤسسة عالمية، فيه رد اعتبار
لإنسانية الإنسان، وإجلالاً لنبضه
الحَيِّ وروحِه اللاهتة، في عصر غدا فيه
الإنسان قَرْماً متهاقاً وروحاً هشةً
معطوبة، وإحلاماً منكسرة.

العودة إلى الشعر في هذا العصرِ
الموحش، أيها السيداتُ والسادة،
ليست ردةً ولا حنيناً إلى الطفولة
الإنسانية والفطرة والبراءة، بقدر ما
هي إعادة اكتشاف لأرقى منجزاتِ
الإنسان وأعظمها أثراً، وأقدرها على
إعادته بشراً سوياً قادراً على صياغة
العالم عقلاً وروحاً.

أما «نرجسُتنا» هذا المساء فلها منا
التقديرُ والحب، وعندها لنا باقاتٌ من
الشعر والعطر والخفقات.

ثم أَلتِ الشاعرة نرجس كنجي
مجموعة مقاطع شعرية باللغة
العربية:

(قروية)

لا شعراً ولا نثراً
لا قراءة ولا كتابة
لا انوثة ولا أمومة
لا أجد إلا

حباً لا يحبُ
أن يُقْتَلَ
ولو بكلمةٍ

(عبادة الشمس)

سأسافر

من بلادٍ إلى بلادٍ

وفي كلِّ بلدةٍ

سأسرعُ إلى عِبَادَةِ الشَّمْسِ

لأسألها

عن

جَهَةِ القِبْلةِ

كما أَلتِ كذلك قصائد باللغة

الفارسية وترجمتها إلى اللغة

العربية:

(القصيدة الأولى:

ما أَلَدَ حديثُ الغرامِ
فَلَمْ لأرُدْدهُ؛ فهو أطيبُ الأنغامِ
عداوةُ الأيامِ باقيةٌ، ما دامت

الأيام

ومنها تنكشف حقيقةُ الأخلاء

لم التَّحْيِرِ، كل التحير بين الدنيا

والآخرة، فإنهما

ليستا إلا ركعتي صلاة واحدة،

إذا أدَيْتَها حقَّ الأداء

النصارى	ألا يكفي انكسار قلبي لأتال
أيها العشق منك نستمد القوة،	نظرتك الجابرة
وبدونك لا قوة	ألقيت حبل قلبي الجامح على
لنا ولا طول...	غاربه
أخلاقنا مثل ينابيع، فنحن	وجدت فؤادي بسوط بُعدك
ريائب الصبر	النائي
إذ مهدنا أحضان الصخور	وإن بدا لك قلبي كوخاً صغيراً
لانهاب غضب الحاقدين، فهو	فلا تنس أن الصفاء يسوده
من لطف الله علينا	فاشتره لنفسك!
إذ علت هاجر وكرمت حين	والأفق يفوح بعبير البهجة
واجهت الجفاء	
أخجلنا ببشرنا وطلاقة وجهنا	القصيدة الثانية:
يد الجفاء فاحمرت	
تماماً كما تفعل الجناء الخضراء	إهنتي يا نفس بالشكر والرضا
بالكف الخضيب	مادمت
يا «نرجس» لا تئبسي ببنت	تتمتعين بغنى الفقر
شفة، واحجبي	وإذا ما عشقنا بغنى فلا نصنع
همومك، فإن للحق أهله،	تمثالاً
وسيزرغ فجره لمن يطلبه عن قريب.	إذ الهيام بالتمائل من شان



- مسرح العبث خلقة فكرية

د. سعيد كريمي

مسرح العبث

نابذة فكرية وثورة بمالية

د. سعيد كريمي (المغرب)

قبل البدء:

إن تعدد التيارات والمذاهب المسرحية ليس وليد الصدفة، بل هو ترجمة لاختلاف الرؤى والتصورات الفكرية والفنية والجمالية لأصحابها. وبفضل التجريب الذي يستبدل قيود النقل بالافق المفتوح للعقل، وعقلية الاتباع بعقلية الإبداع والخلق، تطور المسرح بشكل كبير، وتمرد على الشعرية الأرسطية التي اعتبرت لقرون طويلة رماداً مبعجلاً لا يجوز المساس به أو الخروج قيد أنملة عن أدبياته. وبذلك تحول التجريب إلى سلاح هدام لكل المحرمات والطبوهات و«المقدسات» التي عطلت انطلاقاً المسرح لسنتين طويلة وجعلته يغرق في الاجترار والتكرار.

وإذا كان المسرح «يعيش من انكاراته» كما يقول ميشيل كورفان Michel Corvin ، بمعنى أنه يهدم تقاليد مسرحية ليبني على أنقاضها تقاليد أخرى، فإن مسرح العبث de Théâtre l'absurde أو مسرح السخرية أو اللامعقول... أحدث ثورة جذرية مست جوهر المسرح، حيث تفرد كتابه ومنظره بأساليب جديدة ومتفردة. وقد جاءت ولادة هذا اللون المسرحي المتميز استجابة لمعطيات موضوعية وتاريخية، وكذا انعكاساً لمهوم ذاتية ونفسية سكنت رواد هذا التيار وشغلتهم بكل المقاييس. فهو أكثر المسارح الحديثة تحرراً من القواعد وتجاوزاً للأصول الدرامية التقليدية. كما أن ثورته الفكرية والفنية خلخلت المفاهيم الجاهزة والمتداولة، ووضعت الإنسان بتقدمه العلمي والتكنولوجي وبحدائته ونظمه الاقتصادية والاجتماعية والسياسية في موقع لا يحسد عليه! علاوة على أن ولادة هذا المسرح الطبيعي فجرت أسئلة مرحلية مقلقة ومحيرة. فما المقصود بمسرح العبث وأبعاده الفلسفية والفنية؟ وماهي مرجعياته وخلفياته النظرية؟ وأين يتجلى مناهج التجريبي والطليعي انطلاقاً من التفسيرات والكتابات الدرامية لأعلامه الكبار؟

- ١- عودة إلى إشكالية المفهوم: □.....○ والعبث: اللعب. قال الله عز وجل: ﴿أفحسبتم أنا خلقناكم عبثاً﴾. وفي الحديث أن قتل عصفوراً عبثاً.... والمراد أن تقتل الحيوان لعباً لغير قصد الأكل، ولا على جهة
- يعرف ابن منظور كلمة عبث بقوله: «عبث به بالكسر عبثاً: لعب، فهو عبث، لاعب بما لا يعنيه وليس من باله. والعبث أن تعبث بالشيء

التصيد للانتفاع».

أما حسن سعيد الكرمي في معجم «الهادي إلى لغة العرب» فيقول: «عبث الرجل الشيء بالشيء خلطه به O.... □ وعبث الرجل بصاحبه هزئ به □ O... والعبث هو اللعب والهزل، وهو العمل الذي لافائدة منه ولاغرض معين، وهو العمل الذي لا يجدي».

يبدو أن التعريف اللغوي للمعاجم العربية لكلمة عبث يتمحور حول معاني اللعب، والاستهزاء، والهزل الذي لا طائل من ورائه وهذا فيه جانب من الصحة، وإن كانت كلمة عبث Absurde بالمفهوم الغربي أبعد بكثير عما تفيدنا به المعاجم العربية.

أما معجم Robert Petit فيقربنا أكثر من الدلالة الحقيقية لكلمة عبث حيث نقرأ ما يلي «ضد العقل، ضد التصور المشترك، المخالف للصواب، الشاذ، الآخرق، الغريب، السخيف والأبله».

وإذا اقتربنا من المعاجم المتخصصة، فإننا نجد أن باتريس بافيس P.Pavis يجعل من العبث «كل ما نحس بأنه غير معقول Dérisonna-ble، وكأنه لايمك أي معنى تماماً أو أي علاقة منطقية مع بقية النص أو الركح. والعبث في الفلسفة الوجودية هو ما لا يمكن تفسيه بالعقل، وما يرفض من الإنسان كل تبرير فلسفي أو سياسي O.... □ وفي المسرح نتحدث عن بعض العناصر العبثية عندما لا نستطيع الوصول إلى إعادة وضعها في سياقها الدراماتوري والركحي والإيديولوجي».

في حين أن إبراهيم حمادة يرى

«أن «اللامعقول» أو «العبث» يعني النشاز والنبو عن القاعدة، وانعدام المعنى. ومن طبيعة هذه الصفاة إثارة الضحك وإثارة الأسى أيضاً».

نلاحظ أنه رغم تعدد هذه التعريفات المعجمية واختلافها إلا أنها تسير في نفس الاتجاه، حيث نحصل على حزمة من الدوال لمدلول واحد. وما يجمع هذه التعريفات أيضاً أكثر مما يفرقها إذ إن القاسم المشترك بينهما هو اعتبار العبث ضد العقل والمنطق، وخرق للمألوف والمتداول، وخروج عن الإجماع والعرف. ومن الطبيعي أن يثير مثل هذا الانزياح الضحك والسخرية مادام لايعزف نفس نوبات الجوقة المحافظة على أيقاع معين.

وإذا حاولنا مقاربة المعنى الاصطلاحي والتداولي لمسرح العبث، وطرقنا باب حنا عبود، فإننا نجده يرى «أن كتاب مسرح العبث لم يطلقوا لقباً من الألقاب على مسرحهم، وإنما جاءت التسمية من النقاد. وإذا كنا نطلق اسم اللامعقول على هذا المسرح، فإن التسمية هذه لا تصدق كل الصديق، ومثلها التسميات الأجنبية التي أطلقت على هذا المسرح. فبعضهم أطلق عليه اسم (Absurde) وتعني بالعربية السخف أو العبث، وبعضهم أطلق عليه اسم (Non Sens) بمعنى التقاهة، وبعضهم أطلق عليه (Unconsions) بمعنى اللاوعي، وسماه بعضهم (Van Gard) أي الطليعة، كما سماه آخرون «المسرح الثوري».

وهذا لايعني أن لائحة التسميات قد استنفذت، بل نجد أيضاً من يسميه

يعيش داخل مجتمعات أختلط فيها الحابل بالنابل، وضاعت في لولب تقدمها العلمي والتكنولوجي كل القيم والمثل العليا. ولم يعد هناك أي نوع من الانسجام بين إرادة القلب الداعية إلى الطمأنينة والسكينة وإرادة العقل التي تدفع في اتجاه تحديث نمط الحياة ولو على حساب المبادئ الكبرى وإنسانية الإنسان! وبذلك صار كل فرد في هذه المجتمعات «سيزيفاء» يحمل صخرته على كتفه، وهو يعلم مبدئياً أنه لا أمل له إطلاقاً في تحقيق مبتغاه. مما يجعل كل مجهوداته في الحياة عبثاً ونشازاً. وهذا ما يؤكد عليه أداموف بقوله: «أعرف قبل كل شيء أنني موجود. لكن من أنا؟ كل ما أعرف عن نفسي أنني أتعذب. وإذا كنت أتعذب فلأن في أساس نفسي تشويهاً وانفصالاً» إنه شعور عميق بالاغتراب وبالزمن الضائع والقاسي. وعلى هذا الأساس، تتحدد ماهية العبث في شعور الإنسان الذي ينحو في اتجاه التأزم والقلق والاكتئاب واليأس، ورفض الواقع بكل مقوماته ونظمه. لقد انتزعت الحداثة الغربية المقومات الوجودية للفرد سواء تعلق الأمر بعقله أو حريته أو ميولاته، وجعلته ينسلخ عن ذاته ويرتمي كلية في نظامها الاقتصادي، ويتمامي بشكل لاإرادي مع نزعة جديدة قوامها الإنتاج المادي الصرف، والدوس على الروحانيات وأشكال التفكير الميتافيزيقية. يقول يونسكو معبراً عن عبثية الواقع وضياح الإنسان فيه: «يبدو لي العالم أحياناً

بالمسرح الاحتجاجي، أو مسرح الكوميديا السوداء، أو المسرح التراجيوميدي، أو المسرح التجريبي، أو مسرح السخرية.... الخ. بل يمكن الحديث في الواقع عن مسرح الوضع الإنساني مادامت هذه هي القيمة الأساسية التي يشتغل عليها هذا المسرح. «فهو مسرح قياماتي بسبب الجو الذي يسوده. كما أن مسرح الصدمة العاطفية والعقلية من اختصاصاته الأساسية». وعليه، فإن الوضع الإنساني بمفارقاته وتناقضاته الصارخة هو موضوع هذا المسرح وغايته. فهو ثورة فعلية على العقل والمنطق، وكل أشكال التفكير المبنية على البرهنة العقلية التي تستمد شرعيتها من الإجماع الذي حصل بين الفلاسفة والمناطق حول طرق البرهان وأساليب التدليل. غير أن عبثية هذا المسرح ليست هدفاً في حد ذاته، وإنما هي وسيلة فنية وفكرية يتم التوصل بها لتجاوز حدود المنطق المألوف والإبحار في أعماق النفس الإنسانية وكان البير كامو أول من استخدم كلمتي «العبث» و«اللامعقول» في مقالته «أسطورة سيزيف» Sisyphé de mythe Le لوصف حالة الإنسان والتعبير عن فراغه الوجودي. يقول في هذا الإطار: «أريد أن أفهم كل شيء» أو «أفهم أي شيء». فالعقل يعجز أمام صراخ القلب □□□□ والعيب يتولد عن هذا الصدام بين نداء الإنسان وصمت العالم اللامعقول».

وبالفعل فقد صار الإنسان الغربي

التراجيديا ويلبسوها مظهراً غروتيسكياً أكثر قسوة ووحدة ومرارة، حيث صار ضغط الواقع وشراسته سبباً مباشراً في تعاسة الانسان وسؤمه وضجره.

وتجدر الإشارة إلى أن مفهوم العبث لم يتبلور فقط على يد رواد هذا التوجه المسرحي الثوري، بل نجده أيضاً عند زعماء الوجودية أمثال جيرودو Giroudoux، وسارتر Sartre، وأنوي Anouilh. غير أن الفرق بين هؤلاء وبين كتاب مسرح العبث يتمثل أساساً في في التعبير عن شعورهم تجاه عبثية الحياة بطريقة منطقية وعقلانية، في حين أن أصدقاء يونسكو يعبرون بشكل عبثي عن رؤيتهم لعبثية الحياة.

2- المرجعيات والخلفيات النظرية لمسرح العبث،

من المسلم به أن مسرح العبث هو وليد تفاعل مجموعة من الشروط الذاتية والموضوعية التي تكاملت فيما بينها لتعطي هذا النوع من المسرح المتمرد والرافض، هذا المسرح الطليعي الذي ركب موجة التجريب ليقدم لنا نمطاً مسرحياً يعكس بعمق واقع الانسان الغربي الذي صار يعيش داخلياً واقعاً مأساوياً رغم المظاهر المادية الباذخة التي تؤثر الوسط الذي نبت فيه.

ومما لا ريب فيه أن التعبير عن الاحساس بعبثية الحياة وخوائها ليس فتحاً جديداً تحقق على يد رواد مسرح العبث، بل هو مفهوم ضارب في القدم. يقول حنا عبود مستدلاً

وكانه خال من المعنى، كما أن الواقع غير واقعي. هذا الشعور بزيغ الواقع والبحث عن واقع ضروري منسي- والذي لأشعر بوجودي خارجه. هو ماأردت التعبير عنه عبر شخصياتي التائهة في عدم الانسجام، والتي لاتملك شيئاً خاصاً خارج قلقها وندمها وإخفاقاتها وهجر عالمها. كائنات غارقة في غياب المعنى لايمكن أن تشكل سوى الغروتيسك Le grotesque. كما أن معاناتها لايمكن أن تكون سوى سخرية تراجيدية. هكذا بدا لي العالم غير مفهوم، وانتظر أن يفهموني إياه».

إنها صورة بلاغية صادقة تعبر بوضوح عما آل إليه الواقع من ضياع، وما أصبح يكتنفه من غموض وحيرة. وإذا كان البعض يتحدث عن موت التراجيديا، فإن مسرح العبث إحياء وبعث جديد للتراجيديا الإنسانية والرؤية المأساوية بصورة مختلفة. في هذا الإطار، يرى يان كوت أن ما يميز مسرح العبث هو الغروتيسكية وهي تعالج مشكلات المأساة وصراعاتها وتيماتاتها: كالمصير البشري، معنى الوجود، الحرية والحتمية، التفاوت بين المطلق والنظام البشري الهش. الغروتيسكية تعني المأساة وقد أعيدت كتابتها بمصطلحات مغايرة. لقد ماتت التراجيديا بمفهومها الأرسطي وأبطالها المتعالمين على الخلق وبعثت مسرتين: الأولى على يد راسين وكورني، والثانية على يد رواد مسرح العبث، إذ استطاع صامويل بيكيت S. Beckett وأداموف Adamov وأربال Arabal وجورج شحادة... أن يحيوا

وخاصة الإلياذة «حيث إن العالم الذي يقدمه لنا هوميروس عالماً سخيفاً، هو العالم الحقيقي الذي كان يعاني منه سواد الشعب، حرب مستمرة وصراع دائم تنقسم الآلهة إلى أحزاب وقفات تماماً مثلما ينقسم الناس».

ب. الفلسفة النيتشوية؛

إذا كانت أوروبا قد خاضت حروباً صليبية مقدسة باسم الرب والمسيح وارتبطت على الدوام بديانتها التي تعتبرهم مقوم من مقومات هويتها الثقافية والحضارية، فإن انبلاج عصر الأنوار والحدأة وأقول شمس الأرستقراطية والكنيسة عجل بظهور فلسفات إلحادية تضرب قوة السماء عرض الحائط ولا تؤمن إلا بسمو الإنسان. ويعتبر الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه قيدوم الفلاسفة الذين انتصروا للأرض.

ج. الفرودية؛

استفاد رواد مسرح العبث من اجتهادات فرويد في دراسة النفس الانسانية واستثمار التناقضات بين الأنا والأنا الأعلى والهسو. ذلك أن الانسان تتجاذبه مجموعة من الرغبات التي لا يمكنه تحقيقها على مستوى الواقع وبالتالي يضطر لكبتها لأن هناك رقابة اجتماعية. قوانين، أعراف، تقاليد... تحول بينه وبين تحقيق مراده. غير أن هذه الرغبات تعود لتحقيق في الحلم الذي يعتبر تنقيساً للمكبوتات وآلية للقفز على الواقع، والمنطق، والعقل، والزمان، والمكان. ففي الحلم يحقق

على ذلك: «إن الاحساس بالعبثية وقيامه المصير وتفاهة الحياة فلا رسالة للإنسان ولا هدف يسعى إليه، النظام والفوضى سيان. كل هذه الأمور قديمة يقدم الإنسان. فقد جاء في سفر الجامعة، ونفس الشيء في كل الأساطير والأسفار الدينية القديمة (باطل الأباطيل، الكل باطل، ما فائدة الإنسان من كل تعب الذي يتعبه تحت الشمس، كل الانهار تجري إلى البحر والبحر ليس ملأناً...».

إن مسرح العبث إذن ليس بدعة جديدة، بل إن هذا اللون المسرحي وفي إطار جدلية الهدم والبناء استفاد من عدد المسارح والمذاهب والفلسفات التي على أنقاضها أسس فلسفته في الحياة ونظرتة للكون والإنسان. ويمكن أن نختم نزل بعض هذه المرجعيات فيما يلي:

أ. التراث اليوناني؛

إن فلسفة المسرح اليوناني كانت مرتكزة بالأساس على الصراع العمودي بين الأرض والسماء ومأساوية الانسان الذي يفاجئه القدر بأشياء رهيبة ومرعبة كما هو الحال بالنسبة لأوديب الذي قتل أباه وتزوج أمه. وهذا هو قمة العبث وقمة سخرية الآلهة والقدر! فأوديب يريء في الأصل من هذه الجريمة الفظيعة، إلا أنه قدر عليه أن يكون بطلها دون علمه ولا إرادة منه. وبهذا جعل سوفوكل من الحياة عبثاً وفوضى. وهو ما نجده كذلك في كبرى الملاحم اليونانية مثل «الإلياذة» و«الأوديسة».

مغالق عقله الباطن».

د. السريالية:

جاءت الحركة السيريالية كإفراز طبيعي للحالة التي وصل إليها العقل الغربي. وهي حركة ثورية تطمح إلى التخلص من الإرغامات، وعقلانية الحضارة الغربية التي تحتجز الفرد داخل غلاف متصلب، وتحرمه من قدراته الاستبصارية الخلاقة الثاوية بداخله. وقد كان أندري بروتون A. Breton ولوي أراغون L. Aragon وأنطونان أرتو A. Artaud من أهم أعلام هذه الحركة، حيث شكلوا جبهة موحدة لوضع العالم محط تساؤل، ومراوغة العقل والتعالي على المنطق، والتخلي عن المبادئ المتداولة. ومن أهم أهداف هذه الحركة «إعادة ترتيب الأشياء بشكل عفوي متبعية في ذلك نظاماً أكثر أصالة ودقة، يستحيل تبiana بالطرائق العقلية العادية».

وهو مانجده كذلك عند رواد مسرح العبث الذين ينتجون إبداعات لا يمكن الحكم عليها بالمعايير العقلية المتداولة في الحقل المسرحي. ذلك أن العبثيين يلتقون مع السرياليين في اغتيالهم للعقل ومنطق الأشياء، وثورتهم على الفهم العادي للحياة والكون. والفكر السيريالي كما يقول أرتو «لا يمكن فهمه إلا في ارتباطه بقوته التفكيرية للحياة. كما أنه يطمح إلى خلق تصوف من نوع جديد O... ويفرض كرهاً مطلقاً على كل ما تعودنا على تسميته حياة، أي الحياة كما صنعت لنا، وفي كل أنظمة العقل».

الإنسان كل ما يعجز عن تحقيقه واقعياً، وذلك بعد أن يتقنع ويسقط عنه كل المحرمات والإكراهات الذاتية والموضوعية. يقول فرويد: «إن الأحلام الذكية والعقلانية هي تحقق غير مقنع للرغبة. بعبارة أخرى أن الوعي يقر بهذه الرغبة عند تحققها الفعلي، ورغم عدم تحققها في الحياة اليومية إلا أنه يجب أن تحظى بأهمية بالغة».

ذلك أن فهم تصرفات الإنسان يقتضي بالضرورة التعرف على ما يفتعل داخل نفسه من مشاعر وما يختلج في صدره من أحاسيس دفينية. وقد اشتغل مسرح العبث على بعض المواضيع المستوحاة من الفرويدية مثل اليأس والسؤم، والضجر والملل الزوجي وقصور اللغة والكره الدفين... للتعبير عن الحالة النفسية التي تقود المرء مكرهاً إلى الشعور بعبثية الحياة وخوائها.

وإذا كان الطابع الغالب على الحلم هو الخيال، فإن هذا الأخير قد يكون مليئاً بالكوابيس والمعاناة والألم والأحاسيس الدفينية بالذنب والقهر والرغبات المكبوتة الفردية والجماعية التي قد تكون على شكل أسطوري أو خرافي، وهو ما يثمنه نعيم عطية بقوله بأنه «من التقاليد الماثلة في مسرح اللامعقول استعمال أساليب الاسطورة والحلم».

كما أن حسن المنيعي يجعل ولادة المسرح الحديث. ومسرح العبث في رأس قائمته. ناتجة عن «الطفرات التي حققها علم النفس في محاولة استكشاف الإنسان والوقوف على

والنفسية. فقد كان ينام ويستيقظ على الرعب والهلع الذي يسكن جميع القلوب، ويرى بألم عينيه شتى أنواع التعذيب الهمجي والوحشي لبني جلدته وعشيرته. لم ينج من هذه الحرب طفل ولا امرأة ولا شيخ ولا حيوان ولا معالم حضارية ولا زرع ولا نسل... وتحول العالم إلى بؤرة مشتعلة. وانتهت سلسلة هذه المآسي بقنبلتين ذريتين سقطتا على رؤوس سكان عزل من هيروشيما وناكازاكي اليابانيتين، ليعلن بشكل رسمي عن تقاؤه الإنسان الحديث وعيبيته وجنونه الذي فاق كل التوقعات، ودفعه إلى الضجر والتشاؤم. فعندما ينتفي وجود الله وتصير المادة هي المحرك الذي لا يتحرك «تختلط الأوراق ويفقد الإنسان توازنه الروحي، وتتزعزع كل معتقداته «كيف لا وقد أدرك هذا الإنسان أنه لم يعد أمامه من قيمة تستحق تفكيره إلا الموت».

وبالفعل، فإن عبثية الشرط الانساني من أهم المواضيع التي شغلت كتاب مسرح العبث لأن حتميته لا يمكن لأحد أن يتخطاها أنى كان موقعه الطبقي أو وضعه السوسيوثقافي.. ولعل الموت الذي دفع البير كامو إلى القول بلا معقولة العالم، هو ما دفع أداموف في مسرحية «الخدعة» إلى القول بأن «كل شيء يسير إلى الموت. والموت لا علة له ولا حكمه، وعلى ذلك يكون الوجود خدعة. وطالما أن القدر واحد بالنسبة للجميع، فليس ثمة قدر، بل هناك عبث».

وإذا كانت هذه الصيحة الفكرية والفنية لا تروم فقط انتقاد الواقع الكائن بقدرما تحاول كذلك تقديم بض البدائل الممكنة، فإن الشيء نفسه نجده عند العبثيين الذين يحاولون من خلال تمردهم العبثي جعل الانسان الغربي يتعرف على عيوبه الكبرى ويحاول بالتالي تجاوزها. والتخلص منها من خلال إعادة ترتيب أوراقه المبعثرة داخل هذا الواقع الفظيع. وقد أقر يونسكو باستفادته من السريالية عندما قال «كلنا نبنتنا من السريالية».

وبالفعل فقد شكلت هذه الحركة الثورية خلفية نظرية ومعرفية لجل التوجهات الأدبية والفنية الطليعية والتجريبية التي أتت فيما بعد.

م. الحريان العالميتان وحتمية الموت؛

تميزت بداية القرن العشرين بمجموعة من الأحداث السياسية الكبرى أهمها الثورة البلشفية التي تمخض عنها ولادة المعسكر الاشتراكي في مقابل المعسكر الليبرالي وكذا الحربين الكونيتين اللتين عصفتا بكل القيم الانسانية السمحة، وأججت مشاعر الكراهية وروح الانتقام بين مختلف الأنظمة الحاكمة، وبغض النظر على الأسباب السياسية والظروف والملابسات التي ساهمت في تأجيج فتيل هاتين الحربين، فإن ما يهمنا هو نتائجها الوخيمة التي انعكست سلباً على الانسان الغربي الذي عانى الأمرين وكابد كل أنواع العذاب الجسدية

سارتر، وهو إلى أي مدى يقبل الناس المثال الوجودي للحرية».

ويبقى أن حرية الفرد المطلقة عند سارتر تقود لا محالة إلى الرفض والتمرد، في حين أنها عند العبثيين تساهم في مزيد من ضياع الانسان وسط هذا العالم الذي لا معنى له.

و- الوجودية:

كانت للفلسفة الوجودية اليد الطولى في تشكيل معالم وقسمات مسرح العبث، خاصة مع جون بولول سارتر وألبير كامو اللذان أكدا على حرية الفرد ومسؤوليته وغريته في هذا العالم الذي لم يولد فيه طوعاً، وسيقادره دون شك كرهها. وسيقضي حياته غريباً وضائعاً وتائهاً بين لولب الوجود والتناقض واللاجدوى، لكنه مرغم على الاستمرار في هذه الحياة كما هي لأن بطولته تتجلى في استمراريته وعدم انتحاره.

يقول كامو: «يشعر الانسان انه غريب في هذا الوجود. وهو منفى ميووس منه، ما دام هذا الانسان محروم من ذكريات فترة غير معروفة، أو من الأمل في أرض موعودة ويمكن أن يشكل هذا الانفصال بين الانسان وحياته شعوراً بالعبثية».

ورغم أن كتاب مسرح العبث لم يعكسوا الفلسفة الوجودية بشكل مرآوي. إلا أنهم يتقاطعون بشكل كبير مع هذه الفلسفة التي تؤمن بالعقل واللاعقل. «ولعل جذور اللامعقول عند سارتر تكمن في أعماله الدرامية والمحمية خاصة السؤال المتكرر الذي يلف حول

ز- مسرح القسوة:

يعد مسرح العبث امتداداً لمسرح القسوة ورأته أنطونان أرتو الذي فجر المسرح الغربي من الداخل وأحدث تحولاً راديكالياً مس كل أسس ومقومات المسرح الأسرطي. وبذلك عد بحق نبي المسرح الطليعي الحديث وشيخ الجريين المسرحيين. وقد تأثر اعلام مسرح العبث بأرتو بشكل كبير «وعلى أية حال، فما يصعب نفيه هو تأثير أرتو الواضح على المسرح اليوم في أعمال مخرجين من أمثال بارو، ومؤلفين مختلفين مثل يونسكو وأداموف وجنيه وايس»، بل أن سيرج أراكين Oukine Serge يذهب إلى أبعد من ذلك حين يشير إلى أن وجود صامويل بكيت كان مستحيلاً دون أرتو.

إن ما بلغت الانتباه في هذا المسرح. بغض النظر عن رؤيته الأساسية. هو استعماله المتميز للغة. فإذا كان أرسطو قد أعاد النظر في المكانة التي يجب أن تحتلها الكلمة في المسرح، وثار ضد ديكتاتورية النص، فإننا نجد أن موقفه هذا ترجم عملياً عند يونسكو. ففي مسرحيته الدائعة الصيت «المغنية الصلعا» La cantatrice chauve يقوم بإفراغ اللغة من محتوياتها ويفقد لها وظائفها

ن. عوامل أخرى متفرقة:

ساهمت مجموعة من العوامل الأخرى في ظهور مسرح العبث، ولعل أهمها على سبيل المثال لا الحصر: الفراغ الروحي الذي صار يشعر به الإنسان الغربي نتيجة تمرده على أشكال الرومانسيات والأديان وتشكيكه في وجود الله والخلق والحياة الأخرى... واعتباره لكل الأفكار غير المادية المحسوسة ضرباً من الخرافات الميتافيزيقية المجانية؛ بالإضافة إلى انهيار معتقداته في مصداقية التوجهات الفلسفية والمذاهب السياسية التي بشرت الإنسان بجنة الخلد على الأرض. وتبين فيما بعد أن كل هذه التوجهات هي مجرد دعايات إيديولوجية وديماغوجية تستهدف تدجين الإنسان وتعبئته بأفكار هلامية سرعان ما تصطدم بحقائق الواقع العارية.

وبهذا، تركز لدى الإنسان الغربي شعور بالبؤس والشقاء والعبث، خاصة بعد تدمير مفهوم العائلة التي هي اللحمية الأساسية في المجتمع، وتبخر العلاقات الحميمة بين الناس، والإحساس الفضيع بالوحدة والعزلة، وانتفاء انسانية الإنسان الذي تحول إلى شيء وآلة تمشي على الأرض...

وبالإضافة إلى كل الأسباب الموضوعية التي سبق أن ذكرناها هناك أيضاً عوامل ذاتية عجلت بظهور مسرح العبث. ويأتي على رأسها انفصال جل هؤلاء الكتاب عن مواطنهم الأصلية وارتماؤهم في

التواصلية، بحيث تصير عائقاً بدل أن تصير جسراً للربط بين الناس، وهو ما تتمحور حوله مسرحية الكراسي chaises Les كذلك، إذ تظهر اللغة قاصرة على تحقيق أي نوع من التواصل أو التفاهم. يقول يونسكو: «صارت الكلمات بالنسبة إلى مظاهر صوتية خالية من المعنى. كما هو الحال بالنسبة للشخصيات التي أفرغت من سيكولوجيتها □ O... عندما انتهت من تأليف هذا العمل. أي المغنية الصلحاء. شعرت رغم ذلك بالفخر. لقد تخيلت نفسي أنني كتبت شيئاً مثل تراجيدية اللغة!...».

أما الجانب الثاني الذي استفاد فيه مسرح العبث من مسرح القسوة، فهو البعد والأهمية التي أعطاها أرطو للغة. ولجوء كتاب مسرح العبث إلى الميتافيزيقا يتناقض بتاتاً مع توجهاتهم الفكرية. ذلك أن الميتافيزيقا هي في نهاية المطاف محاولة لتوسيع نطاق العقل ودائرته في أفق تجاوز الظواهر التجريبية المرئية وإدراك حقائق يفترض أنها تسمو على الحس وتكمن خلف هذه الظواهر. وعليه، فإن رواد هذا المسرح الطليعي متفقون على «ضرورة تطوير المسرح بحيث يصلح لما تحمله كتاباتهم من تجارب درامية وأبعاد ميتافيزيقية، وعلى ضرورة التعبير على الواقع بما هو فوق الواقع».

ناهيك عن أن رواد مسرح العبث تبناوا أيضاً مفهوم أرطو للقسوة ووظفوه في أعمالهم خاصة أداموف وأرابال.

أشكال النقد والإعجاب والدهشة والاستغراب والقبول والرفض... وهي ردود أفعال مفارقة يمكن أن تطال كل مسرح طليعي، ذلك أن «الطليعة هي حركة أو بحث فني لشيء أو لفن متقدمة على شيء أو فن سابق أو سبق. وهي على ذلك تصبح حركة تدعو إلى التغيير. وأي مسرح يجرؤ على أن يصف نفسه بالطليعة مطالب بأن يستعمل وسائل وأدوات وتقنية وأشكال حرفية لها من الخصائص مالم توجد في مسرح سواه».

وبالفعل، فقد تفرد مسرح العبث بمجموعة من الأساليب في الكتابة الدرامية تختلف تماماً مع ما كان سائداً في أدبيات المسرح الغربي، إذ تم إفراغ اللغة الكلامية من كل محتوياتها الدلالية، ولم تعد هناك أية حكاية ذات حبكة محددة، بل هناك عرض لمواقف متضاربة ومتناقضة مما يجعل الخط الدرامي يتراوح بين الصعود والنزول والخطية. كما لم يعد هناك حديث عن بداية وعقدة ووسط ونهاية، بل اختلط كل شيء وتشابك وتعقد. وهو ما يتماشى مع فلسفة العبث التي تتلاعب وتسخر من جميع التقاليد المبنية على أساس عقلي ومنطقي.

وقد كان من نتائج الاختيار التجريبي لمسرح العبث أن صار مسرحاً هامشياً مادام يعرض خارج السرب، ولا يتماشى مع التوجهات العامة المحافظة للمسرح الغربي. لكن هذا الوضع الشاذ عن القاعدة هو ما يميز كل المسارح الطليعية الحاملة

أحضان ثقافة مغايرة لثقافتهم وتقاليدهم وأعرافهم.

فبيكيت إيرلندي، ويونسكو روماني، وأداموف روسي، وأربال إسباني وشهادة لبنانى. ولم يبق سوى جون جينه الذي هو فرنسي الأصل والمولد. وهؤلاء الأعلام جميعاً يكتبون بالفرنسية التي هي لغة ثقافة اكتسبوها وليست لغتهم الأصلية. وإذا كانت اللغة وعاء للحضارة وليست فقط وسيلة للتواصل، فإننا يمكن أن نفهم الشرح والإزدواجية التي يعيش عليها هؤلاء الكتاب الوافدين على لغة الآخر وطوقسه وخاصياته. ولعل هذا السبب الذاتي أيضاً كاف لكي ينحو هؤلاء الكتاب النخبويون هذا المنحى، ويعبروا عن الإحساس العميق بتفاهة الوضع الإنساني وفقدانه لمعناه وجوهره.

١. طليعة وإاليات اشتغال

مسرح العبث:

- مسرح العبث والطليعة:

إن مسرح العبث مسرح طليعي بالأساس ذلك أنه حقق قطيعة مع التقاليد المسرحية القديمة وصار في طليعة المسارح التجريبية التي أسست مسرحاً لأرسطياً لا يدين بالولاء إلا للإبداع، والخلق ويضرب عرض الحائط تقاليد المحاكاة والنقل. كما يسعى إلى التجديد والابتكار على كافة المستويات الفكرية والفنية والجمالية... وانطلاقاً من جدلية لاحتواء والتجاوز استطاع هذا المسرح الثوري والمتنمر أن يتصدر قائمة المسارح الأكثر مدعاة لكل

لشعل التغيير . تقول جنيفيف سيرو Serreau Genevieve : «إن المسرح الطليعي مسرح يقع على هامش المسرح الرسمي □□ 000 والفن الحقيقي المسمى طليعياً أو ثورياً هو الذي يتعارض بجرأة مع زمانه، ويبدو غير متناغم مع واقعة الأني». وبالنظر إلى تجديد مسرح العبث لاوليات اشتغال فن المفارقات وطرحه لبدائل بسيطة وغريبة في نفس الوقت، فقد اعتبر هذا الانزياح عن الخط الرسمي حماقة وتهوراً وتجاوزاً على الشعرية المسرحية الارسطية التي شكلت على الدوام سلطة تعلق ولا يعلى عليها.

ب. الإجهاز على اللغة الكلامية:

إن أهم ميسم طبع المسارح التجريبية والطليعية هو اغتيالها للمؤلف واحيائها للمخرج الذي أعطى امكانيات واسعة لتوظيف اللغات السيميولوجية الأخرى السمعية والمرئية. وإذا كان أنطونان أرتو A. Artaud، قد قلص أهمية اللغة الكلامية وجعل منها مجرد عنصر من مجموع العناصر المشكلة لنسق العرض فإن مسرح العبث أفرغ اللغة من كل محتوياتها وحولها إلى أصوات مجردة لا معنى لها. ذلك أن اللغة حسب رواد هذا المسرح الطليعي لم تعد تؤدي وظيفتها التواصلية بين الناس، حيث أن كل فرد صار له عالمه الخاص، ولم تعد هناك أية قواسم مشتركة تجمعهم بأفراد آخرين. وبالتالي تحول الإنسان إلى جزيرة

صغيرة متفوقة ومنغلقة على ذاتها. مما يحد من امكانيات تواصله مع الآخرين وعليه، فإن اللغة أو بالأحرى اللسان الذي من أهم خاصياته أنه جماعي ومتعارف عليه صار كلاماً فردياً وخاصاً. وقد جعل يونسكو اللغة أكبر ضحية من ضحاياها عندما قلصها إلى مجرد أصوات وكليشيات فارغة من أي معنى. وما تقوله شخصياته ليس إلا سفسطة وملء للفراغ وكلاماً من أجل الكلام. فالإنسان الغربي أصبح يعاني من الوحدة والعزلة التي تخنقه من داخل العلاقات الأكثر حميمية وحرارة. وهذا ما يؤكد عليه جلال العشري حين يقول بأن «يونسكو تعمق ظاهرة اللغة وأكسبها بعداً فلسفياً عبر فيه عن عزلة الفرد ووحده، في مجتمع لم تعد اللغة فيه قادرة على تحقيق التواصل بين الأفراد. وبذلك أصبح الإنسان وكأنه دائرة منفصلة تلف وتدور بعشوائية فظيعة وآلية أفضع حتى تصطك بدائرة أخرى. فنحن جميعاً دولثر منفصلة أو كراس خالية أو خراثيت».

إن إرغامات الحضارة المادية المعاصرة تفرض على الإنسان نمطاً حياتياً وإيقاعاً خاصاً يؤدي به إلى الشعور المرير بقسوة الحياة، وعدم الاكتراث بأي إنسان آخر. فقد جلس الزوج إلى زوجته ويحدثها عن أمور بيتها، وتبدو وكأنها تصغي إليه، والحال أنها هي الأخرى غارقة في مشاكلها الخاصة. الشيء الذي يجعل الانفصال يغلب على الاتصال ويؤطره، وبالتالي تصبح اللغة

لغة وفتح آفاقاً جديدة لاقتحام لغات
مرثية وسمعية أخرى قد تكون أبلغ
بكثير من اللغة الكلامية.

ج. تقنيات فنية وجمالية طليعية؛

تعتبر المحاكاة الساخرة Parodie من
الأدوات الفنية الأكثر حضوراً في
مسرح العيب. وقد غلبت هذه التقنية
على معظم مسرحيات (أداموف) Ada
mov بدءاً «بالخدعة» والغزو Conque،
ووصولاً إلى لعبة «البنغ بونغ» Ping
Pong، والمجتمع ضد الجميع. ويرى
(مارتن اسلن) Esslin Martin أن
«المحاكاة الساخرة تمرد ضد تعقيدات
المسرح السيكلوجي، وهي عودة
اختيارية إلى البدائية. فآداموف لا
يريد أن يعرض العالم ولكنه يريد
محركاته بسخرية»، أي، كشف النقاب
عن وجهه الحقيقي من خلال هذه
التقنية التي تكشف بأن التجانس بين
الناس ظاهري فقط. أما في العمق،
فإن هناك شخراً كبيراً يفصل بين كل
واحد منا. والسبب في ذلك هو هذه
المدنية العشوائية التي دمرت كل القيم
الإنسانية الفاضلة، وأقصت العلاقات
المبنية على التعاون والتآزر.
فأصبحت المحاكاة الساخرة وسيلة
لفضح زيف هذا المجتمع. وهو
ما يشكل مدعاة للسخرية والتهمك.
يقول ميشيل كورفان: «إن المحاكاة
الساخرة تنتج أوضاعاً أكثر اتساعاً
كذلك. حيث تستهدف إفراغ الإنسان
من إنسانيته وتحويله إلى شيء». فقد
كتب آداموف بدقة المحاكاة الساخرة
التي تستلزم وجود ممثلين ومواقف
ميكانكية غير صحيحة طبيعياً...».

الكلامية غير ذات بال. «ففي عالم
فارغ فقد كل هدف، يصبح الحوار
مثل كل الحركات لعباً بسيطاً
ومتضية للوقت □...○ لكن إذا كان
الهدف من استعمال بيكيت Beckett
للغة هو التقليل من أهميتها باعتبارها
وسيلة نقل للفكر أو باعتبارها أداة
للتواصل وأجوبة كاملة على مشاكل
الشرط الإنساني Humaine Condition،
فإن استعمالها الثابت يمكن النظر إليه
بشكل مفارق كمحاولة شخصية،
التواصل مع ما يتعذر التواصل معه». و
مادام أن الكلمات لا تحمل أي
معنى، فإن مأكلاً هو الموت والتآكل
والصمت، وبإجهاد كتاب مسرح
العيب على اللغة الكلامية المبتذلة
يكونون قد فتحوا آفاقاً جديدة تتصل
بحقيقة الإنسان ولا وعيه وشعوره
الباطن.

وإذا اقتربنا من فرناندو أربال
F. Arrabal فإننا سنجد أن لديه «لغة
ليست اعتيادية في عالم يتصنع
الثقافة سوف تحظى بجماهيرية غير
متوقعة بفضل سوء التفاهم الذي
يعاني منه الرأي العام □...○ وفي
هذا المجال تقع مواقفه الأكثر انتقاداً
والأكثر صعوبة في الفهم، والتي
تستأنف العلاقة مع التقليد القديم
للغة السيريالية المستفزة، مما يعقد
الأمور في الوضع الراهن».

وعليه، فإن هذه النظرة الجديدة
إلى اللغة - رغم عدم تدميرها الكلي
للأرثوذكسية النحوية - والمتمثلة
أساساً في التقليل من أهميتها
التواصلية هو ما يجعلنا نقول إن
مسرح العيب دمر الوظائف التقليدية

حرفي وظيفته، هي توليد بعض الحالات انطلاقاً من طابعها الموضوعي».

وإذا كان هذا هو فهم بارت، فإن نعيم عطية يذهب إلى أن لجوء كتاب مسرح العبث إلى الرمز كان الهدف من ورائه هو: «تجسيم عوالم جديدة لم تطرق من قبل. وهكذا تبدو الحياة من خلال الأسلوب الرمزي حلاً والواقع مسرحاً كبيراً».

وهناك أيضاً الحلم الذي يعد «امتداداً للمتخيل في الواقع، وتوضيحاً للبديهيات المستترة وتحرراً للقوى الخفية، واطلاق لكل ما تحتويه الأشكال والاستلهامات. وحول سياج الحلم تجتمع أفكار مختلفة كما هو الحال عند أربال وأداموف وكوبي دون أن ننسى وينغارتن ويونسكو. فالحلم خالق لصور متعذرة التفسير، طرح نفسها خارج أي منطق، ولكن حسب رمزية مقروءة...».

إن عالم الأحلام غالباً ما يتصف بالفتازيا والخيال الجامح، إلا أنه في المقابل يبر بصدق عن أحاسيس دفينة ومكبوتة تختلج في نفسية الإنسان، ولا يستطيع تحقيقها إلا في هذا العالم الحالم المتخيل الذي تسقط فيه جميع الرقابات. وقد لجأ رواد مسرح العبث إلى المزج بين الكوميديا والتراجيديا لتتولد عن ذلك التراجيكوميديا، أو المهابة السوداء وهي «المسرحية التي تدفع المتفرج قدماً بأثارة العقل أو القلب ثم تشتتته وتحيره بحيث يضطر مرة تلو الأخرى أن يعيد النظر في

وفي مسرحية «البنغ بونغ» مثلاً نجد بطليها (أرثر) Arthur و(فكتور) Victor يهبان حياتهما إلى شيء، إلى طاولة اللعب الواعدة بالمال والقوة والنساء... فتحوّلت الآلة بذلك من وسيلة إلى غاية في حد ذاتها، إذ عجز البطلان عن الحب والانتماء والإبداع. وبذلك صارت هذه اللعبة صورة رائعة لاغتراب الإنسان من خلال عبادته لموضوع زائف أو فكر زائف. ويذهب رولان بارت R.Barthes في تحليله للغة هذه المسرحية إلى أن «المحاكاة الساخرة للغة طبقة أو سلوك، هي أيضاً التوفر على مسافة معينة، والتمتع كذلك بأصالة معينة □...○ ولكن شريطة أن تكون هذه اللغة المستعارة عامة وفي موقع أقل من الكاريكاتور».

وعلاوة على المحاكاة الساخرة، فقد لجأ كتاب مسرح العبث إلى اقتحام أساليب فنية أخرى كالرمز، كما هو الحال في مسرحية «في انتظار غودو» Godot attendant En ل(صامويل بكتيت)، والتي ترمز إلى العلاقة التامتكافئة بين السيد والعبد. وانتظار الخلاص من «غودو» الذي قد يأتي أو لا يأتي... وإذا أمكن القول أيضاً إن طاولة «البنغ بونغ» عند أداموف رمز لتمسرح الحياة وتقنعها في شكل لعبة بسيطة يعتبر فيها الإنسان بمثابة الكورية التي لا تتوقف جيئة وذهاباً بين اللاعبين، فإن رولان بارت يرى أن هذه الطاولة «لا ترمز إلى شيء» على الإطلاق ولا تعبّر على شيء، فهي تنتج. إنها شيء

وأدبياته المعروفة، حيث لم يعد هناك وجود لحكاية ذات بداية ونهاية وعقدة وحل... وإنما صار الأمر متعلقاً بعرض افكار بشكل غير متسلسل وغير منطقي. فقد تجد بداية لمسرحية، لكنك لا تجد لها نهاية، كما يمكن للمسرحية أن تتضمن عقدة أساسية وعقدة فرعية ولكنها تظل كلها بلا حل، كما هو الحال في مسرحيات «الكراس»، «لمغنية الصلعاء»، و«نهاية اللعبة»، و«الخزاتيت»...

وإذا لم يعمل رواد مسرح العيب على الدعوة إلى فضاءات مسرحية جديدة وهجر اللعبة الإيطالية كما فعل أرطو، فإنهم في المقابل فضلوا اللعب في مسارح صغيرة تستجيب لنزعتهم التجريبية، كما أنهم أحدثوا ثورة سينوغرافية.

في هذا الإطار، نجد أنهم استعملوا ديكورات خفيفة جداً، توحى أكثر مما تقرر، وتزين أكثر مما تكس، وكمثال على ذلك مسرحية «في انتظار غودو» التي كان ديكورها يتكون فقط من شجرة نخرة يستظل بفيئتها البطلان (فلاديمير) و(استراغون)، في حين ظل الفضاء الركحي خال من أي نوع من أنواع الزينة.

أما الشخصيات في مسرح العيب، فلا تملك أي وجود مستقل وأي أبعاد سيكولوجية أو اجتماعية أو ثقافية واضحة. فهي لاتعدو كونها مجرد دمي أو عرائس. يقول نبيل أبو مراد: «فالشخصيات المرسومة لاتضع المشاهد في

فاعليته الخاصة في مشاهدته للمسرحية، وفي التشنجات الخنوعة المذلة، تضاعف المسرحية طاقتها وتكتسب صورة المسرحية وجهاً جديداً □...□، وهذا التوتر توتر من السخرية المسرحية»، والسخرية هي سلاح يونسكو المفضل، سخرية من العلاقات الاجتماعية والعائلية واللغة والمسرح نفسه الذي أدار له رواد مسرح العيب ظهورهم ليكتبوا مسرحاً مضاداً Anti-Thâtre مكوناً من مسرحيات مضادة. ومادام أن الموضوع هو الذي يحدد المنهج وليس العكس، فإن تطرق هذا المسرح لمواضيع تتعلق بالوضع المأساوي للإنسان بشكل عام استلزم إحداث تغيير جذري على مستوى القوالب الفنية المتوارثة عن المسرح الكلاسيكي. يقول محمد غنيمي هلال متحدثاً عن علاقة المضمون بالشكل عند العيبين: «ومسرح العيب.. أو ما يسميه بعض نقادنا مسرح اللامعقول - ذو معنى مزدوج: فموضوعه من ناحية عيب الوجود أو «رغبة الفراغ» في الكون، رغبة يعي بها العقل، ومن الناحية الأخرى يقوم بتصوير الوعي الحاد بهذه الفراغ والعيب، لا عن طريق المنطق الأرسطي، بل عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة اللامعقولة، أي المستعصية الإدراك».

وبالفعل، فقد ثار رواد مسرح العيب ضد المسرح الأرسطي

المخرج، ويكبله بإرشاداته، وتوجيهاته وبالتالي، فإننا سنشاهد يونسكو المؤلف والمخرج المقتنع. وإذا كان رواد مسرح العيب قد نجحوا بالفعل في تبليغ رسالتهم الفكرية والفنية المتمثلة أساساً في عبثية الوجود التي تجعل الخير والشرسيان، والموت والحياة صنوين، والسعادة والشقاء مترافدين، فإن هذا ما يجعل الفوضى هي المتحكمة في هذا العالم. يقول عماد الدين خليل: «إن هناك اجماعاً يكاد يكون تاماً في موقف معظم هؤلاء الكتاب من الكون والعالم والانسان، والعلاقات التي تسود هذه الأقطاب... هذا الموقف يتمثل في رؤية تكاد تكون متشابهة للفوضى التي يعتقدون أنها القانون الوحيد الذي يحكم الكون والعالم والإنسان».

بمثابة خاتمة:

لقد تعرض مسرح العيب في بداياته للنقد الشرس والتجريح والقذف من قبل النقاد والجمهور على حد سواء. لكن بعد ذلك صار لهذه الموجة الجديدة مريدوها ومناصروها من أوروبا وكافة أقطار المعمورة حتى أن المسرح العربي نفسه جرب التعامل مع هذا التيار في إطار البحث عن قالب مسرحي متميز، وهو ما ما نجده عند أتوفيق الحكيم مثلاً في مسرحية «يا طالع الشجرة» التي حاول من خلالها تأصيل العيب واللامعقول في الموايل الشعبية!

غيبوبة التقمص، ولا تؤدي دوراً تعليمياً مباشراً كما يريد بريشت، في مسرح العيب يكون للشخصيات كيان خاص يبقيا غير مفهومة إلى حد ما، ويقدر ما تكون ذات طبيعة غامضة، يقدر ما تفقد ناحيتها الإنسانية. وبالتالي لا يعود من السهل فهم العالم من وجهة نظرها».

وفيما يتعلق بالإخراج المسرحي، فقد بلغ الأمر ببعض كتاب مسرح العيب مثل يونسكو حد حضور التداريب التي يقوم بها الممثلون والإدلاء بملاحظات عما يجب أن تكون عليه المسرحية عندما تعرض على خشبة. المغنية الصلعاء كمثل. كما طالب المخرجين أيضاً بالوفاء إلى أقصى درجة لروح مسرحياته وكنهها مثلما هو الحال بالنسبة إلى مسرحية «الكراسي»، إذ يقول في إحدى رسائله الموجهة إلى المخرج: «أؤسل إليك أن تخضع لهذه المسرحية، لا تقلص من مفعولاتها، ولا من العدد الكبير من كراسيها، ولا العدد الكبير من نواقيسها التي تعلن عن وصول ضيوف غير مرئيين...».

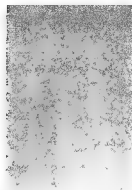
وهذا يعني أن يونسكو يكتب مسرحياته بعين المخرج العارف بالعلاقة التكاملية التي يجب أن تربط النص بالعرض حتى يكون هناك انسجام في الرؤية ووحدة في التصور. إلا أن هذا لا ينفي «أرثودوكسيته» وإصراره على ضرورة جعل المخرج مرأوياً في كتابته السينوغرافية. وهو في رأينا بطريقته هذه يحد من إبداعية

الرسمي للمسرح السياسي
الهادف؟

إن مسرح العبث قراءة واعية
وعميقة لواقعنا المعاصر، وهو كذلك
مرآة تعكس بصدق التحولات
المتسارعة التي أطرت حياة الإنسان
في ظل الحضارة المادية الغربية. وهو
ما يبرز انتشار هذا التيار المسرحي
في الدول الرأسمالية التي تعرف
صراعاً طبقياً حاداً، وسيادة مطلقة
للثقافة البورجوازية الرثة.

غير أن نظرتنا إلى مسرح العبث
يجب ألا تحكمها السلبية
و«الشوفينية»، لأن هذه الصيغة
الفكرية والفنية ليست دعوة إلى
الصمت والرضى بالأمر الواقع
والانصياع لأزمات الحياة، وإلا
كيف نفسر مشاركة (بيكت) Beckett
في الحرب العالمية الثانية للقضاء
على النازية؟ وكيف نبرر كذلك
اعتناق (أداموف) Adamov
للماركسية واعتباره الناطق شبه





.. سرقة العمر

محمد بسام سرميني

.. البنت سوسو

محمد الروبي

.. السر في مملكة الصمت

أيمن خالد دراوشة



سرقة العمر

بقلم: محمد بسام سرميني (سورية)

مستجيراً من الرضاء بما يستسيغ من الشراب.. المحل الفاخر والمكيفات تنعش روحه، كما يحب ويشتهي، والحديث الدائر بين صاحب المحل وصديقه عن الفيلا المواجهة للمحل، وما فيها من كنوز وأموال لا يعلم عددها حتى أهلوها، يُسِيل لعباب الرجل.. تستنفر حواسه كلها، وتصير تخزن.. كما الكمبيوتر.. كل شاردة وواردة.

شرارة المغامرة تحرق رأس الرجل، وتضرم النار في صدره وقلبه، والوسواس الخناس ينيخ بكل ثقله عليه، فيخرج من «السوبرماركت» تائهاً مترنحاً، كمن كان يعوم في بحيرة من نبيذ معتق.

في الليلة الموعودة، كانت كل الخطط والبرامج قد وُضعت بعناية فائقة لسرقة الفيلا، وما أنها سرقة العمر، فإن أحداً لن يشارك الرجل صفقته، هكذا قرر وعزم.

وبُعِيد منتصف الليل كان اللص قد تسلل برشاقة أسوار الفيلا، وما هو يعبر ممرات الحديقة الواسعة بكل الحذر، متستراً بالأشجار وأوشحة الظلام، ولكنه لا يدري لم صارت دقات قلبه تضرب برعونة في صدره، لكانها أول عملية سرقة في حياته!

لم يكن لصاً محترفاً بالمعنى الدقيق لمفهوم الاحتراف، صحيح أنه أمضى في خدمة هذه المهنة شطراً طويلاً من حياته، إلا أنه مازال هاوياً.. هذا ما صرح به أكثر من مرة لزملائه ورفاق الدرب الطويل: «أحب اللصوص.. ولست منهم».

ثم يضيف معارضاً قول الشاعر نزار:

«عشرون عاماً يا رفاقي، ولم أزل في الصفحة الأولى».

وسوف يأتي في اعترافات المتهم أنه لأول مرة في تاريخ حياته، يتصدى لسرقة فيلا من هذا الوزن، وبهذه الطريقة «الدرامية»، كما أن المحقق الطيب، المكلف بانتزاع الاعترافات في دائرة الأمن الجنائي، لن يجد صعوبة في مهمته، فما أن يحتضنه دفة الدولار، ويطيّر به «بساط الريح» في فضاءات لا يحسد عليها، حتى يصيح فيهم متوسلاً: «أرجوكم أوقفوا هذا كله، ولكم ما تريدون».

المصادفة وحدها وضعت في مواجهة هذا القدر، والرجل نفسه لا يدري كيف قادته قدماه إلى حيّ الفيللات، وهو أشهر من نار على علم في تاريخ هذه المدينة.

شمس تُمَوِّز اللاهبة تحرق رأسه، وما هو يدخل أول «سوبر ماركت»

أرجوك.. ابتعد عن هذه النافذة الملعونة».

تمر نصف ساعة بطيئة وثقيلة، واللص قابع في الظلام، تشتهي نفسه سيجارة، لكنه غير قادر على ذلك.

«شريف أقندي، هل نسيت نفسك؟ أنت حرامي. والحرامي يا منظوم يجب أن يتابع جميع أصحاب البيت، ويطمئن إلى أنهم ناموا وانخدعوا حتى يباشر مهمته بأمان».

ينفض مرة ثانية صوب النافذة.. «يا ويلي المعركة يبدو أنها بدأت ولن تنتهي.. الرجل والمرأة هنا، وليسا هنا، أصوات استغاثة وشهقات تنطلق في فضاء الغرفة، تحت أجنحة إضاءة مثيرة بألف لون ولون».

«ابتعد يا شريف.. ما تفعله الليلة عيب وحرام.. شريف لماذا لم تعد تلتفت إلي.. لماذا لصقت وجهك هكذا بزجاج النافذة.. يا ساتر لم جحظت عينك فكانك ستلفظ روحك في الحال؟!

يا ضياع شبابيك يا شريف.. الزوجان كتلة من لهب تتدحرج فوق السرير، وأنت مجرد متفرج يحلق خارج السرب.

أليس من حقد أن يكون لك زوجة وبيت وسرير دافئ، هل ستمضي حياتك وحيداً مفرداً أفراد البعير الأجر؟! الناس يا شريف يعيشون الحياة، وأنت تتفرج عليها فقط؟! «ولكن من ستقبل بي؟! من تتزوج لصاً ينطلق إلى عمله في جوف الليل؟ أية امرأة حمقاء تتخلي عن زوجها بعد منتصف الليل؟! اللصوص

غرفة الحارس مظفأة الأنوار، أترأه نائماً، أم أنه خارج الخدمة هذه الليلة؟! أين تختبئ كاميرات التصوير عن بعد وعن قرب؟ أليس للفيلا حتى كلبٌ واحد يحرسها؟! كل هذا الهدوء يزيد من توجس الرجل.. أهو الهدوء الذي يسبق العاصفة؟!

الفيلا تغرق في العتمة، عدا أنوار شحيحة متناثرة هنا وهناك، وغرفة ذات إضاءة خافتة مثيرة للشك والريبة. الساعة جاوزت الثانية بعد منتصف الليل، وتسعات الصيف تتعش قلب الرجل، وتمنيه بكنز من كنوز العمر.

بحذر شديد يتسلل نحو نافذة الغرفة المضاءة، صوت موسيقا وأغان راقصة ينبعث منها.. هناك من لم ينام بعد، إنها غرفة نوم الأبوين، تلك الغرفة اللعينة التي تكون دائماً آخر من ينام في البيت.

يبدو أن الريح تجري بما لا تشتهي السفن، أترأه ينامون بعد قليل، أم أن سهرتهم العامة ستمتد حتى الصباح، وتفسد كل الخطط والأحلام؟!

ولكن ما هذا؟! ماذا ترى عينا اللص؟ إنها صبية في العقد الثالث من عمرها ترقص على «وحدة ونص» وتتمايل كما الأفعى للعين، وهذا الرجل عند قدميها يرفع كأسه ويشرب.

ابتعد اللص عن النافذة استغفر ربه.. «هذا لا يجوز يا شريف، أنت لم تأت لتتخلص على أعراض الناس.. زوجان في غرفة نومهما، وهذا من أبسط حقوقهما.. لا يا شريف..

محكوم عليهم بالإعدام.

أنا بعد هذه الليلة سأعزل.. أقسم
أني سأعزل، وأطلق السرقة إلى
الأبد.. ملعون أبو الحرامي وعيشته!!

المعركة بين الزوجين تبلغ ذروتها..
صراخهما يعلو.. يسمعه جيداً.. إنهما
يشهقان ويعويان.. وهو يائساً..
يحاول كتم شهقاته.. ما عاد
يستطيع.. فجأة يجد نفسه يصرخ
ويعوي.. يحفر بأضافره جسد
النافذة وزجاجها الساخن.. يصرخ
ويعوي باقصى ما لديه.. ولكن لا
يسمعه أحد.. لا يكثرث إليه أحد..
ومثل خرقة بالية يتهالك وينطفئ
فوق رخام الشرفة البارد.

لا يدري شريف كم دامت غفوته..
كان متعباً وبحاجة للنوم، وقد نام
فعلاً، وخيط الفجر الذي أخذ يتوضح
يحثه على العودة.. «لن تكون هناك
سرقة يا شريف.. لذة وسرقة لا
تجتمعان.. وأنت ما عادت لك يدان ولا
رجلان، الزوجان يغطان في خدر
لذيذ.. شخيرهما يطرق مسامعك..
من حقهما أن يناما قريري العين،
كانت مهمتهما ولا الأشغال الشاقة».

«ولكنها فرصتك يا شريف أفندي،
هما الآن مرميان على السرير مثل
قتيلين، وهكذا يمكنك أن تنظف الفيلا
كما يحلو لك».

بحذر شديد يتسلل شريف إلى
الداخل، وعلى ضوء مصباحه
الصغير ينطلق من غرفة لأخرى،
يحمل ما خف وزنه وغلا ثمنه، تماماً
كما هي حكمة اللصوص الأزلية.

يصل إلى غرفة الأبوين، يتردد في
الدخول.. لكن شيئاً ما يحثه على

الدخول.. يصير تماماً قبالة
سريرهما.. وجهاً لوجه يراهما يلفان
بعضهما، ويفرقان في الهناءة
المطلقة.

«حسرة عمرك يا شريف على نومة
كهذه.. كل الذهب والأموال التي بين
يديك لا تساوي ساعة السعادة
والمتعة التي عاشها هذان الزوجان».

يخطر في بال الرجل أن يلقي ما
بين يديه من كنوز وأموال، ويحمل
هذه الصببة الساحرة.. يسرقها هي
بالبذات، تماماً كما هي بثوب نومها،
ستكون أغلى وأثمن تحفة يسرقها
في حياتها.. لو يكون بمقدوره أن
يندس ويفغو بين ذراعيها ولو
لدقائق، إنه متعب ومحروم ومتهاك
على الآخر.

يمد يده يريد أن يمسح وجهها
وزنديهما العاريين.. يخيل إليه أنه
لامس بشرة ناعمة وطرية مثل
الزبدة، بيضاء كالجليب.. ويخيل إليه
أن الصببة أخذت تتقلب وتتحرك،
لذلك تراه يتراجع كمن دهمته لدغة
كهرباء.. يصحو اللص المسكين على
المرارة، ثم يقرر أن ينسحب بكل
الخفية والأسى.

هائماً على وجهه يجد نفسه وسط
الشارع المظلم من المارة والسيارات..
أشياء كثيرة تثقل جسده المكود،
وتشدّه إلى الأرض.. حتى نسيمات
الفجر الباردة لم تغلق في إنعاش
روحه الميتة.

فجأة يجد نفسه أمام دورية
شرطة، لا يدري أمن السماء هبطت،
أم أن الأرض انشقت ولفظتها أمام

وجهه.. لا يذكر شريف أنه حاول الهرب.. لم يكن مؤهلاً لذلك، وسرعان ما استقرت القيود المعدنية بين يديه.

في اليوم التالي تلقى مخفر حي الفيللات بلاغاً بحادثة سرقة، وسُجِّلَت في المحضر كافة المسروقات المالية والعينية، ووعدت الشرطة بأنها ستعمل ما بوسعها من أجل إعادة الحقوق السليبة لأهلها وأصحابها، لأنها أي الشرطة - في خدمة الوطن والمواطن.

بعد أسبوع من واقعة السرقة كان باب الفيلا يُطرق، يفتح الزوج الباب، يُفاجأ بضابط من الأمن الجنائي وشرطة وفريق تصوير.. وشاب مقيد اليدين، يستأذن الرائد صاحب البيت بالسماح للص بتمثيل جريمة السرقة التي وقعت في

بيتهم، والتي اعترف بها كاملة، ويعتذر الضابط مسبقاً من أصحاب البيت عن أي إزعاج أو إيذاء معنوي يمكن أن يلحق بهم نتيجة ذلك، وأن الأمر لا يعدو كونه إجراءً روتينياً بهدف استكمال ملف التحقيق، وإحالته للقضاء.

حين الانتهاء من تمثيل الجريمة يفاجئ الزوج الجميع:

«شكراً لك سيادة الرائد، أنت ورجالك الشجعان، وأنا شخصياً مستنازل عن كل حقوقي في هذه القضية»، يشد على يدي الحرامي:

«شكراً لك يا صديقي شريف.. لقد قدمت لي خدمة العمر، مبروك عليك الذهب والمجوهرات وكل شيء أخذته».

والى زوجته:

«أنت طالق.. طالق.. أيتها العاهرة القذرة!!»

البنات سوسو

بقلم: محمد الروبي (الكويت)

الهواء أمام وجوههم لأجبرهم على التراجع. بينما سوسو، البنت الحلوة ذات الضفائر، لم تجد مفرأ من مزيد من الالتصاق بي فيزداد هتافهم جنوناً.

تفرقت الدائرة من حولنا على إثر صفارات قوية وضربات عشوائية بعصي رفيعة وطويلة. ثم امتدت يد غليظة تجذب سوسو من يدي وتلقي بها في طابور آخر لتجاور فتاة أخرى بصفيرة وشريط أزرق ودموع. وأنا أنظر إليها نادماً على كل المرات التي ضربتها فيها حينما كانت تغني وتلاعب آخر من أبناء الجيران.

«أين سوسو».. «أريد سوسو»

كانت تلك هي الكلمات الوحيدة التي كنت أجيب بها على أي سؤال توجهه إلي مدرسة الفصل. نحبي بي فاق قدرتها على الصبر، فبدأت تهذي بعبارات صارخة لم أفهمها فأصرخ بدوري في وجهها بسؤال المجنون. لم ينقذها مني سوى دخول أخرى جاءت تطمئن على استتباب الأمور وهدوء الأوضاع، وربما لترحب بنا في ذلك التعميم الزائف. لكن نحبي

بعد أن ودعنا أمي على باب المدرسة، وبعد أن بكيناها معاً، التصقنا، أنا والبنات سوسو ذات الضفائر، يحتمي كل منا بالآخر. يدي يدها ادعي شجاعة لا املكها وأتصنع حماية كنت في أشد الحاجة إليها.

في الطابور الأول الذي تكون عشوائياً مع صرخات المدرسات وصفاراتهن، وقفنا متجاورين أشد على يدها، فتزداد هي التصاقاً بي، وكلانا يقاوم رغبة غاتية في الصراخ والنحيب. لكننا فوجئنا بالطابور ينبعج ويلتف حولنا في شبه دائرة تحاصرنا مع مهمة تتعالى تدريجياً لتصل إلى هتاف:

«العروسة والعريس».. «العروسة والعريس» بينما نحن نكاد نموت من رعب يزيده عدم فهمنا لما يحدث، واكتشافنا المفاجئ كذب كل الوعود والأحلام التي رسمتها لنا أمي أثناء سيرنا إلى نعيم أسمته المدرسة.

إحساسي بالرعب وصرخات سوسو حولاني إلى مقاوم شرس، أشد على يدها بيد وبالأخرى أضرب

أن أجيبها الإجابة نفسها لمحتها
تنزوي هناك، فتخلصت من اليد
الناعمة الحنون وهرعت إليها أضمرها
ونبكي.

مع نهاية اليوم خرجت والبنت
الحلوة ذات الضفائر يمسك كل منا بيد
الأخر، نتحدثى نظرات كل الشياطين
الأوغاد. وما أن شاهدتنا أمها على
الباب حتى هرعت إلينا تستقبلنا
بضحكة وذراع ممتدة وسؤال: «ها..
ماذا أخذتما في المدرسة؟»

فقفزت أجيبها فرحاً بانتصاري:
«أخذت سوسو».

الهستيري جذبها نحوي، مسحت
على شعري برفق وسألتني: «مالك
يا حبيبي» فأجبتها بسؤالني الأوحـد
ممزوجاً بوايل من سباب وصراخ.

لم تواجه صراخي بصراخ، ولم
تسألني عن الاسم الحقيقي لفتاة لا
أملك من مواصفاتها سوى أنها جميلة
و ذات ضفائر.. بل فاجأتني بابتسامة
حنون ودعوة إلى اصطحابها في
رحلة البحث عن وصفتها بـ «الست
سوسو»!!

على باب الفصل الرابع، سألتني
السؤال نفسه «هل تراها هنا؟»، وقبل

السر في مهلكة الصحة

بقلم: أيمن خالد دراوشة (قطر)

القبور، لا يستطيع الموتى أن يجيبوا فيه على كلمة مما يقال. لو استطاعوا لقالوا لأولئك الأحياء: يوم كنتم تستمتعون بالسَّمْن وتأملون بالعسل لم تغبطونا على الموت! ولقالوا: نتمنون عودتنا، فهل تركتم رقعة بقدر الكف لقدم، أو تركتم شجرة نستظل بها؟ ولقالوا: زورتم الحسابات فهل تقدرون الفوضى التي ستعصف بكم لو تحققت التي ستمتلكم فعدا إلى الحياة؟ ولقالوا: إياكم أن تغرونا بما تخلصنا منه من عواطف الأحياء! ويجري كثير من العتاب، وكثير من الغضب والغم، ولكن الكلام والصمت كانا موزعين بين جانبيين يقول كل منهما لنفسه ما يشاء ويتوهم ما أراد!

لم يكن الموتى يتجولون في مملكتهم في أيام الأعياد إلا بعد أن ينصرف الزوار، وتغلق البوابات. وكانوا يبكرون جولاتهم في المساء في تلك الأيام كي يتأملوا مملكتهم المزينة

ليس أهلها فقراء إلى هذا الحد! ومع ذلك تركوها دون شهادة من حجر تربط إليها غصون الأس! كأنها عاشت دون اسم، دون وجه! ينكرونها! من غرس إذن هذه العلبة من المعدن في الطين الهش لتوضع فيها أزهار السمر الأصلية ذات الرويشات الصغيرة. لم يجرؤ أحد على وضعها؟ من؟

زَيْنُ الأحياء المقبرة في صباح العيد بحزم الأس، وزهر الغريب. حمل بعضهم بزنيق أبيض وأحمر تفتح مبكراً هذه السنة، ثم خرجوا من زيارة الموتى إلى زيارة الأحياء، إلى الحلوى، حلوى العيد، وروائح الطعام وعبق السمن.

تَفَرَّجَ الموتى من خلف ستائرهم الشفافة على تلك الزيارات. وراقبوا الحزن الجاف، ولاحظوا غيرة الأحياء من راحة الموتى الذين تركوا لهم لمن بقي في الحياة.

وتابعوا حواراً بين الأحياء وبين

القهوة! فتحمل الصينية، ويفوح رائحة البن والهيل الذي طحنته قُبَيْل لحظات. وتدخل إلى الزَّوَار. نساء على رؤوسهن غطاء بمختلف الأعمار.

يا زهرة أعطني القهوة!
تحملُ زهرةُ القهوة وتدخلُ إلى الضيوف. زهرةُ تعرفُ أنَّ الزائرات يبحثنَ لانيهن عن كنز، آملات باكتشاف نادر الوجود.

تحملُ زهرةُ القهوة، وتدخلُ كي ترضى أمها.

لا أدري لماذا أقدم أخي على ذلك حيث حرقة

الجنون؟ أنا سَبَبُ جنونه، لماذا كان عصبياً؟ هل لأنه تَخَرَّجَ ولم يجد عَمَلاً؟ مرَّتْ سنوات وهو ينتقل من عمل لآخر فيفشل هنا وهناك.

كان يحملني ويدلّني، ويشترى لي الحلويات

والملابس، ويجلسني في أرجوحة العيد، ويشترى لي دفاتر المدرسة، ويخطه يكتبُ اسمي على المربعات البيضاء، ولم يتوان أبداً في إحضار زهرة السمر من الصحراء، فيقدّمها لي عرفاناً بالجميل، ولعشقي الأبدي لهذه الزهرة الرائعة.

وَصَلَتْ زهرةُ إلى مملكة الصَّمْت قُبَيْل العيد، ومازالت تُحَسُّ بالآلم، وتلمس بكفها رقبته، وتحس الجرح. تتساءلُ زهرةُ مَنْ غَرَسَ تلك العليبة المملوءة بزهرة السمر على قبري.

كانت تتجول وحيدة عندما اقترب منها شاب، ارتعشت وابتعدت عنه لكنه قطع طريقها، فوقفا وجهاً لوجه.

بالزهر والريحان. ويوزعوا في عدل ما أخطأ في توزيعه الأحياء. فيفكّون أغصان السمر المكتظة على شاهدة ليحملوا بعضها إلى شاهدة أخرى قَلَّ فيها. وينقلون الورد إلى قبور الفقراء، ويرشونها بالماء.

هي، لم تكن تعرف، بعد، تلك الواجبات. أحاطَ بها المساء فانصرفت إلى ما كانت تحبه في الحياة. آه، المساء!

بعد حرّ النهار، تفتحُ بابَ القاعة وتخرجُ إلى أرض الدار. تغرف الماء بالسلط من البركة وتسكبه على الحجارة البيضاء والسوداء. فتشعر بهواء ساخن يقور من الأرض. ثم تهب الرطوبة، ويصبح الهواء منعشاً رطباً.

ترقع ذراعيها وتسفح الماء على شجرة السمر التي بدأت ترخي أزهارها الكروية. ماذا تفعلين يا زهرة السمر؟! أيتها الزهرة المساء كم أحبك، أنهارك الصفراء الكروية تبعث في الحياة الأمل والسعادة المخفية في غياهب الزمن؟ هل ذهب يعقلك الحر؟ أم المساء والماء؟! تسمعُ كلمات أمها وهي تُرْشُ شجرة السمر

بالماء في فصل ربيعي زاه. تغسل روحها من العبار!

تغسلُ ذراعيها إلى المرفقين بالزاد!

يا لزهرة السمر تغسلُ المدينة وتعيد إليها الألوان! فلماذا أخرجوها من هناك في تلك الساعة المحبوبة في المساء؟! تسمعُ أمها يا زهرة، أعطني

فقال: اغفري لي! فهل تُصلِحُ المغفرةُ ما أفسده الدهرُ؟ هل يعودُ إليها المساءُ في أرض الدار في آخر نهار حار، والماء ينسكب على شجرة السمر الحزونية.

هل تُداوي المغفرةُ جرحها المتوحج! آه تنسينَ أنني عوقبتُ مثلك! فلتعاقبْ على حمقك ولكن ما ذنبي أنا.

لو عرفتُ جنونَ أخيك لتقدمتُ وطلبتُ يدك دون إبطاء أو تأجيل. التفتتُ مازالَ يتبعُها ماذا يريد؟ أن يواسيها؟ وهل توجدُ في هذه مواساة؟ لكنها تساءلت فجأة: كيف وصلَ إلى هنا؟ ولماذا يلبسُ ملابسَ مملكة الصنم البيضاء؟

كان في عمر أخيهما وصاحبه المقرب. بل أقرب الأصحاب إلى القلب، وكانا متلازمان دوماً حتى افترقا ومضى كل منهما إلى غايته.

أخوها بدأ يبحث عن عمل، وهذا اشترى سيارة متواضعة وكتب عليها زهرة، وزينها بشجر السمر.

بأي حق يكتبُ اسمَها على سيارته؟! ولماذا شجر السمر بالذات؟! ولم جن أخوها (صاحبه أيام الطفولة) عندما كتبَ اسمَها على سيارته، وزينها بالزهرة التي أهِيم بها.

ماذا يقول؟ أحقاً لم يقصد اسمي؟ وإذا لم يقصد اسمي أنا، فماذا يقصد بشجرة السمر؟! هل وضعه في خفة

ولم يُقدِّرْ أنه سيبب قتلها! هل كان يتصورُ أن صاحبه الذي أمضى معه سنوات في الحارات والشوارع، يمكنُ أن يقتلَ أخته كالتوحش! تتذكرُ زهرةُ أن البلدَ كُلَّها تحدثت عن شابٍ ذبحَ أخته في حديقة منزلها، وسالَ دُمها متخضباً بزهرة السمر لمجرد أن شخصاً كتبَ اسمَها على سيارته.

ترفعُ كَفَّها، تلمسُ عنقها المذبوح. ليس أخي متوحشاً! الحياةُ هي المتوحشة! تلتفتُ إلى الرجل، أنت أيضاً مذنب، كَتَبْتَ على السيارة اسمي، وغطيتها بشجرة السمر التي أعشقها.

مَسَتْ وتبعها صامتاً. وتذكرتُ أنه في مملكة الصنم مثلها برداء أبيض، أنت إذن من غرسَ العلبية في الطين الهش؟ يوم مقتلها شطبَ بالدهان الأسود ما كتبه على سيارته، أزالَ أزهار السمر التي كانت تُزيِّنُ سيارته. قَطَفَ كلَّ أزهار السمر من أماكن وربطها بشرائط حمراء. وسار إلى المقبرة. إذن هو من غرسَ العلبية في الطين

قال: كُنْتُ راكماً فضبطني أخوك... ولم أجد الوقت لأضع في العلبية زهرة السمر! فهل تقبلي مني هذه الباقة الجميلة من زهر السمر، مَسَحْتُ عينيها وهي تستديرُ عنه، ثم عَادَتْ؛ لَتَهْمِسَ: لأجل زهرة السمر غفرتُ لك...

ـ باليه

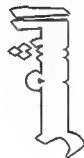
محمود قرني

ـ الحب الأكيد

أسماء غربي دحل العنزي

ـ على مسافات الغياب

حمدي علي الدين



باليه

شعر: محمود قرني (مصر)

العلاقة
بمعطف «جوجول»
فقط، ثمة انشغالات
تعوق ذهن جدتها،
الجالسة على الموكيت الأزرق
في ردهة شبه واسعة
تريد أن تعرف ما الذي تفعله
حفيدتها
أما أبوها؛ فلم يكن هناك،
كانت لديه انشغالات
لتخليص إرثه من أفواه الشياطين.
كان يدفن ملابس جدّها،
المليئة بالحقن الفارغة...
والتصاوير السوداء،
كان عليه أن يعود قريته
صباح كل خميس
ليضع أكمامه المبتلّة على الشاهد
ويثّلوا على رأس جدّها
أغنية قصيرة جداً من أجل الموت.
أما الجدة - التي ربّت على ظهرها
ضاحكة -
فقد أهدتها دجاجة وقفصاً صغيراً
لكنه سرعان ما تحطّم
«ريم» الآن أصبحت
تؤلّف مشاهد متصلة
للرقص مع دجاجة.

«ريم» - التي تنخرط في الرقص
كلما تناهت إلى سمعها
أصوات الموسيقى -
تُخبّر يوماً بعد يوم.
تجبر دون حارس ودون تميمة
زرقاء
هذه القصيرة قرب الأرض
تحتاط من كل شيء
ولا تترك لقلبة أبويها
فرصة الحنين
أما وضعت إصبعاً أسفل ذقنها
وقالت:
ستذهبن إلى مدرسة الباليه
«ريم» القصيرة قرب الأرض
ستصبح يوماً
فراشة بسرّوأل قصير أبيض
وأغطية رمزية جداً
ويقبض فتى بيده اليسرى
على باطن فخذه،
يشبّك يده اليمنى
بوردة حمراء في مئليها القاسي
بينما تصنع بجسدها نصف دائرة،
ثم تقف في بياضها كمالك.
على ما يبدو كانت «ريم» نفسها
بطة «أيسن» البريّة
أو على الأقل؛ الوردة الحمراء

الحب الأكيد

شعر: أسماء غريبي دحل العنزي (الكويت)

يا فـؤاداً من فـؤادي يا وطن
ها هنا في قلبي الحب الأكيد
إنه حبٌ نما في قلبي
أنت قـدسي نقي للخلود
ويدوم الحب في الفكر ويعطي
لكويت صوت أنغام النشيد
ليس يقنى عز منا يا سؤداً
ثابت القلب وعزم كالحديد
جيلنا يسعى لبني والشباب
بالمضحى مثل أمطار تجود
يا شباب العلم بوركتم ودم
ثم وفاء ولاء كم يزيد
كلنا نفدي الجـمى إن عز خط
بأخـى يا بلادي كم نذود
جابر الخيرات يا خيراً لنا
يا حبيب الشعب يا طيب الوجود
سعدنا للعهد يرعى سعدنا
أنت نجم للوفى نجم السعد
أنت للشعب رحيم صادق
يا صبايح الحب يا ابن الأسود
أنت صرح للوفاء يا وطن
صامداً كالطود فذا يا تليد
عربياً يا كويتياً لقد
قهرت أعداءنا أرض الجدود
نحن نشدو للملايا عزنا
مجدنا كالبلبل الشادي السعيد
مُهجتي أنت وعشقي يا وطن
منك أشواقى وحبي لا يبـد

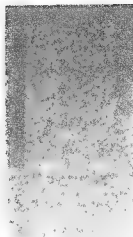
على مسافات الغياب

شعر: حمدي علي الدين (مصر)



رجل...
سيقراً في المساء
قصيدة لفتاته
والصبح يرجع للبحار
بلا زوارق
فادخلي عينيهِ عند لقائه
وقفي طويلاً في مدينة رَوْحِهِ
تلك المأذن:
سوف تفتش البلادَ صلابَةً
وأنا ساحلُ عنكِ عبءَ الحربِ
لا تتراجعِي
وجعي بكفي بندقية
ودمي على تلك الثياب حديقة
لك وردة في الرملِ أغرسها
فتنمو
كيف يقطعها المساء
إذا تَرجَلَّ بيننا
في لحظة البوح العصية!
إن كنتِ خائفة فعودِي
من هنا بئرَ ليوسفَ
لم يزل يرتاح في ظمأ الضحية
وهناك أخوته أمام الذئبِ
قد نصبوا الموائدَ
حول أسبابِ المنية
ما الذي صنعَ العزيزَ بأرضنا؟..
«سبع عجاف»
بعدها جاءت سباعُ الجوع تاكلنا
وتجلسُ فوق عرشِ الليلِ
تفترسُ النجومَ
وبسمة الحُكمِ الندية

يا كم نذرتُ لك الزيفَ مسابحاً
وجعلتُ جمرَ الروحِ لؤلؤةً
وصمتُ الصمتِ مخزوناً ليومِ الطعنِ
ووقفتُ أسألُ عند بابك:
عن وجوبِ الصومِ إن ظلَّ الوثنُ
وعن الصلاةِ بغيرِ أمنٍ
وعن الأرامِلِ:
كيف تُخرجُ من زكاةِ العشقِ
يومَ العيدِ ضحكُها الشقية!
فوق المرافِئِ أصبحَ الصيادُ
منتظراً عروسَ البحرِ
تطرحُ لي صغيرَها النبية
وعلى مسافاتِ الغيابِ
أعودُ محترقاً بلا أدنى حروفي
فتثورُ في وجهي اللغاتُ
بكل ما تحويه من ألمِ السطورِ
ومن تجاعيدِ القضية
وتشُبُّ حولَ القلبِ
أشواكُ الحقيقةِ
إذ يكونُ الليلُ جُنةَ عاشقٍ
والموتُ أنثى
والصباحُ
تجمهرُ الأوجاعُ بالطرقاتِ
يحملني
فأغدو
بندقية!!



مما

-لم أبدأ

الجوهرة القويضي



العلم

لم أبداً

بقلم: الجوهرة القويضي (الكويت)

ناثحتي تضرم ليل الألم بذاكرتي
أغمض عينيّ قد تحلل كل شيء
لأسجن كل ضوء في الفضاء
أرفع أجفاني لينطلق سراح الضوء
لم أبداً،،،،، ناثحتي لم تشعل ضوء فضائي المعزول
لو أنني بدأت لكان للمقدوم ذرائع
لم أبداً،،،،، وقلوب لم تتعافى النواثب فيها
تنشر الجويل ويأتيها المزيد
لم أبداً،،،،، ولازلت
أجر الحروف من أردان الكلام
الكل يمشي على حبل ممتد يخشى السقوط
يفترقون رغم الشوق
الدمعة التي تحجرت كنجمات البحر الزلالية
حينما آلت إلى الحجر
توقف كل حس فيها،، أصبحت النظرة
أفق يتطلع إلى ما فوق الحس
ضُغَط عليه ومضى
حتى يتعالى العشب في القلب لينسى
كم أسلموا للريح سيقانهم ونهضوا مهرولين
صباحٌ لديهم لا يصدأ ومن عطش لا يشرب
لم أبداً بعد... لازلت في أول السطر أتهجأ أبجدية مجهولة
أتعرف على حروف تتمرد على ضياع غموضها
تظل حابسة الآهة بين جوانحها
العروش التي نحتت جبال الأوطان
تفسح الطريق للآتين باندفاع

ما بين أشجار ومروج الخضرة المغزغزغ
 أبراجٌ مشيدةٌ
 فتحووا للخبيبة ممرًا للعابرين الصامتين
 كان التفوه بالكلام والثورة على هؤلاء مجون
 فبدا للنصر أبواب موصدة
 لم أبدأ بعد... يا معتلي الدمعة المتحجرة
 قاتم بياض رايات الهزائم
 قائمة الدروب المنسوجة على تواييت منقولة لأرض تثن
 لم أبدأ بعد.. أيها المنتظر على بوابة الأمل
 كلما استغزيتني حوادث الزمان
 رميت برداء لاستر عورات بدت مفضوحة
 أقدارنا عربات تجرنا والوراق ينسخ خيبتنا
 في خانة الانتصارات صفر على الشمال
 في رصيد الأموال عدد من الأصفار على اليمين
 بامرهم تسجل كل الأوامر وتقبل
 بامرهم توقع الموافقة بلا نظر
 حقوقنا في الرأي غير محفوظة
 لم أبدأ بعد... يا معذبي بتاريخ مسحوب
 بجثمان مخفي عن كل العيون
 العيش ليس خبزاً محمصاً يخبز على أفران السواد
 لن تحمل شفيعاً لم تحمله ثورات الصادقين
 ستحصد أطناناً وتقدم فتاتاً، لمن؟؟
 لماسوري الضعف والهوان
 الإرث التاريخي المخزون في بواطن التراب
 يتحلل إلى الذهب المجني لخزائن باتت مسروقة
 العقل الواعي يعرفها يحولها إلى أفواه تعرف كيف تنطق
 لم أبدأ بعد.. لأكمل بداية السطر الأول
 أثور أطير.. أرفرف بجناحين.. بدون.. لا فرق
 البئر الذي لا يرتوي قد جف الماء فيه وأرضه بور
 لا ترتوي الأرض بغير ضماً.. دُست مخاصبها ودفنت
 وكتبَ عليها غير صالحة للخصب.. كامنة فينا
 ماذا سنصنع بأرض لا تثمر غير القحط؟؟
 لا تصلح إلا لقبور موتانا تتحلل فيها العظام الأدمية
 لم أبدأ بعد... حتى؟ متى؟ إلى أين.. حتى أدير الوفاق إلى فراق؟؟

تسافر الأنوف لتتشم مكاناً مغايراً لتغط في نوم عقيم
أيا سلطان النوم أقدم لتكسرك الأرق المازوم فينا
حتى يصحو كل ما بهذه الأرض المهجورة التي ردموها وكتبوا عليها
غير صالحة للسكني
لم أبدأ بعد.. لأضع خبز صداقة يسد أفواه الجوع
تاريخٌ مثيرٌ للشبهات ملفق به كل كذبات الآخرين والأولين
ولو على بُعد مرمى من الذهن الثاقب سينكسر عند منحنيات الوضع
المفروض
والمتعارف على انتصار مغلق لم يدرك تجهشات الروح ونغمات
الخلاص
والقلوب الذائبة في معبد الفقر والأحلام المكسوة بالخوف
كل شيء مطوع بتاريخ
متسلسلاً ينفك ولا يقبل الفكاك ولا يستقبل
لم أبدأ بعد.. يا عرى الشفاعات الخاسرة
الخطايا مسامير تدق على أكتاف المذنبين بضراوة
لا يهابون الذنوب ولا يخافون الماضي والقادم
تلتف حول أعناقهم جبال المطالب من كل الجهات
إنهم ماضون ومسترسلون
لم أبدأ بعد.. أيها الأجفان التي لاتزال ساهرة في ليلٍ لا ينتهي
ليل الشرق الساهر بالشوق
لا تفتحوا النوافذ صباحاً لتدخل الشمس ويتجدد هواؤكم
المليء بالتبغ والبصل المحروق
تظل روائح بيوتكم عفة
سافتح نوافذ الكلمات بطقس متجدد برائحة القهوة والهيل والزعفران
متنفس عند البدء الذي لم يبتدئ بعد
لم أبدأ بعد.. يا رائحة المتنفس للروح الغائبة
فلازلت في السطر الأول موضوع على رف من رفوف كل الأمور المؤجلة
التي لا تنتهي
لم أبدأ بعد... فإن انتهت كل الهزائم سابدأ مع رائحة القهوة وصهيل
الخيول
وقدوم الضيوف برايات الفرخ وبهجة الوجوه الجميلة ودف طبول
القدوم لم أبدأ بعد ولازلت في أول السطر.....!!!!

الكويت

رابطة الأدباء: ندوة حقوق المرأة السياسية... الآن

في إطار أنشطتها الثقافية نظمت رابطة الأدباء ندوة عنوانها «حقوق المرأة السياسية.. الآن» بإشراف وإدارة الروائية فاطمة يوسف العلي، وبمشاركة نخبة من المفكرين والمبدعين في الكويت.

وأكدت العلي في تقديمها للندوة أن الحقوق السياسية للمرأة الكويتية حق لا ينافيها عليه أحد، وليس منة بل إن الدستور منحها هذا الحق في حين قال النائب السابق عبد الله النيهاري: إن الكل يدرك زيف ما يطرحه معارضو منح المرأة حقها السياسي.. وأكد أن حقوق المرأة السياسية قادمة لا محالة، وقال رئيس تحرير جريدة القيس «وليد النصف»... أن الضغوط الدولية والنداءات المستمرة هي ما جعل الحكومة تتبنى منح المرأة حقها السياسي، وأشارت الدكتورة فاطمة العبدلي إلى تاريخ ومسيرة الحياة السياسية للمرأة، كما أكدت الدكتورة نورية الخرافي إلى ضرورة تثقيف المجتمع بالحقوق المطلوبة للمرأة ودورها الأساسي المبني على مشاركة الرجل.

وأشارت الدكتورة ليلى السبعان إلى أن واقع التجربة والاحتكاك بالطلبات في جامعة الكويت، يؤكد

قصور واضح في معرفتهن بالحقوق السياسية للمرأة، وكشفت الدكتورة نورية الرومي عن حاجة المجتمع إلى أن تنهض المرأة بدورها الحقيقي في المجتمع من خلال مشاركتها الرجل في الحياة السياسية.

حفل تكريم للدكتور موسى ربابعة

أقامت طالبات الدراسات العليا في قسم اللغة العربية في جامعة الكويت حفل تكريم للدكتور موسى ربابعة بمناسبة قرار رحيله إلى بلده الأردن لاستئناف عمله الأكاديمي هناك وذلك في رابطة الأدباء.

وتحدثت الطالبة سعاد العنزي عن استاذها ربابعة وما تعلمته منه من دروس وعبر، ثم قدم زملاء صورا عن حياة ربابعة العلمية، والاجتماعية، وقالت الدكتورة سهام الفريخ: «استطاع ربابعة أن يبني زمالة وأخوة رفيعة بينه وبين من حوله، من اساتذة وطلبة ومعارف، كما أشارت إلى الجانب العلمي في حياته، ونوهت الدكتورة نورية الرومي إلى الجوانب المضيئة في تعامله مع طلبة الدراسات العليا إلى جانب ما أضاعته الدكتورة هيفاء السنوسي من جوانب إنسانية في حياة المحتفى به، وأكدت الدكتورة ليلى السبعان أن ربابعة معطاء وكريم مع الجميع.

وتقدم ربابعة بالشكر إلى الذين

شاركوا في هذا الاحتفاء الذي أدخل إلى نفسه السعادة.

أمسية للشاعر العراقي هاشم العقابي

أحيا الشاعر العراقي الدكتور هاشم العقابي أمسية شعرية في رابطة الأدباء أدارها الدكتور عباس الحداد.

تحدث العقابي في الأمسية عن الشعر الشعبي العراقي وعن الكويت ليقول عنها «كان حلمًا أن أحضر إلى الكويت وهي أول زيارة لي أقوم بها إلى هذا البلد الذي أحب شعبه»، وقال المثقف الكويتي هو الوحيد الذي عندما اشتكي له من ضم وظلم صدام حسين لا أحتاج إلى الكثير من سوق الأدلة فكلنا تعرض للظلم والاحتلال». وكشف العقابي أن حزب البعث لم يكن لديه علاقة بالشعر لدرجة أن مكتبته الثقافية أصدر قراراً بمنع الشعر الشعبي من العراق، وقرأ العقابي في الأمسية عدداً من قصائده الشعبية.

قراءة نقدية في أدب محمود المسعدي

قراءة في أدب محمود المسعدي هي الندوة الثقافية التي شارك فيها عدد من الأدباء والباحثين التونسيين والذين ألقوا الضوء فيها على هذا العلم التونسي الذي أثر على الساحة الإبداعية العربية بالعديد من المنجزات المتميزة.

ألقى وائل أبو رميح في الندوة ورقة تحدث فيها عن المسعدي الذي

استلهم كتيباته من التراث العربي والشخصيات التاريخية كما حاول تحليل جذوره الفنية الضاربة في عمق التاريخ العربي.

وأشار زهير الحمروني عن التأهيل والتحديث في أدب المسعدي، كما تطرقت نجوى الهامامي إلى مسرحية «السد» للمسعدي في حين أضاء حسين الكسراوي جوانب مهمة في حياة المسعدي من خلال مسرحية «السد» ورواية «حدث أبوهرية».

الشباب أحيوا أمسية شعرية متميزة

ضمن الأنشطة الثقافية لرابطة الأدباء والموجهة خصيصاً للمبدعين الشباب أقيم لأربعة شعراء شباب أمسية شعرية متميزة أدارها الشاعر دخيل الخليفة.

قال الخليفة في تقديمه للأمسية: «مبتدئ المبدعون الجدد أصبح شجرة يستظل بها الشباب، وتقدم الرابطة في هذه الأمسية أربعة أسماء ليست غريبة ولكن لديها ما نقوله».

وقرأ الشاعر ماجد الخالدي قصائده التي تراوحت بين الرومانسية والخيال، ومنها قصيدة الأمسية... ثم قرأت الشاعرة حوراء حبيب قصائده التي أثارت فيها بعض القضايا المهمة، ومنها قصيدة «أنثى» كما أنشد الشاعر العماني خالد الشيباني قصائده بلغة شعرية واضحة، ومن قصائده وأحدة بعنوان «الغسق» إلى جانب ما قرأته الشاعرة أسماء العنزي من قصائد تقليدية عبرت فيها عن روحها

الحب والحزن، والدعابة الشعرية
ومن قصائده «المغرورة» و«العجوز
والمرأة» و«فريدة الحسن» وغيرها.

هيفاء السنعوسي في قراءة نقدية حول إبداعات غنيمة زيد الحرب

تضمنت محاضرة الدكتورة
هيفاء السنعوسي التي أقامتها في
جامعة الكويت في مبنى عبد الله
العتيبي قاعة السيمينار قراءة
مبنى عبد الله العتيبي قاعة السيمينار
قراءة نقدية عنوانها «الشاعرة غنيمة
زيد الحرب.. والارتحال إلى مرفأ
الحلم». لتقول «نحن أمام شاعرة
حاملة تبحر في سفينة تخطو نحو
عالم السلام والحب، ولقد قررت
غنيمة زيد الحرب الارتحال إلى عالم
آخر، تجد فيه عالمها. وأضافت
السنعوسي: «الماضي يسكن أعماق
الشاعرة فيظهر في صورة عشق
دائم لا يفادر الذاكرة ولا يفادر
شعرها، ثم قرأت السنعوسي
عددا من قصائد غنيمة زيد
الحرب منها قصائد «أبي»
و«الحرب» و«الوصول» وغيرها
وأوضحت المحاضرة أنها ظلت
متعلقة بالماضي الذي أصبح عنوانا
مهما في فكرها.

توزيع جوائز سعاد الصباح في مجال العولة ومكافحة التدخين

أقامت دار سعاد الصباح في
الكويت حفل توزيع جوائز الدكتورة
سعاد الصباح للابداع الثقافي

الشاعرة مثل قصيدة «فخر الرجال».

ندى الرفاعي تفوز بالجائزة الأولى في مهرجان طرابلس

حصلت الشاعرة الكويتية ندى
الرفاعي على الجائزة الأولى في
مهرجان طرابلس للمديح النبوي
الشريف، وذلك عن قصيدة
«ببائك في المسجد» والمسابقة
تنظمها العاصمة الليبية «طرابلس»
كل عام.

يذكر أن ندى الرفاعي لديها
اهتمامات خاصة بالقصائد الشعرية
التي تهتم بالقضايا الوطنية،
والاجتماعية إلى جانب قصائدها
الدينية التي تحرص فيها على تناول
أمور شفاقة تخص الدين الإسلامي،
بكل توجهه ونور انياته.

جامعة الكويت: أمسية شعرية للبابطين والرشيد

نظمت جامعة الكويت في قاعة
السيمينار أمسية شعرية أحيها
الشاعران عبد العزيز سعود البابطين،
وعبد العزيز الرشيد، بحضور نخبة
من الطلبة والطالبات، وأساتذة
الجامعة. ألقى الشاعر عبد العزيز
سعود البابطين عددا من قصائده التي
امتازت بالقوة، والأصالة ومنها
قصائد «مواكب» و«كلانا احترقنا»
و«الرحيل» و«رسائلي» و«أشعاع
الكويت»، و«الرتاج المبهور».

كما قرأ الشاعر يعقوب الرشيد
عددا من قصائده التي تجول فيها بين

بالنسبية وقال المحاضر.. التصور للكون مأخوذ من نموذج بطليموس حيث إن الأرض مركز الكون والكواكب تدور حولها بما فيها الشمس، والقمر والنجوم.. كما أشار المحاضر إلى نظرية تمدد الكون وغيرها.

السودان

الاسبوع الثقافي الكويتي في «الخرطوم عاصمة الثقافة العربية»

ضمن الأنشطة الثقافية التي تقام في العاصمة السودانية «الخرطوم» بمناسبة اختيارها عاصمة للثقافة العربية هذا العام أقيم الأسبوع الثقافي في الكويت، والذي حضره الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدر الرفاعي وبدأ بحفل افتتاح أقيم في قاعة الصداقة والقى فيها بدر الرفاعي كلمة أشاد فيها بالدور السوداني في إثراء الثقافة العربية وبالإضافة إلى قصيدة ألقاها الشاعر يعقوب الرشيد كتبها عام 1975 عنوانها «تحية الخرطوم» بالإضافة إلى افتتاح معرض الكتاب الكويتي الذي تضمن إصدارات المؤسسات الثقافية الكويتية بما فيها إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ومعرض الفنون التشكيلية، ومحاضرات وندوات وأمسيات أدبية متنوعة.

والفكري للعام الحالي، كي يسلم الشيخ مبارك العبد الله الصباح الفائزين جوائزهما وهما طلعت السيد من مصر وعبد العزيز باقر من الكويت.

وحصل طلعت السيد على الجائزة الأولى عن مسابقة أفضل بحث عن العولة ونال علي باقر الجائزة الثانية في مسابقة أفضل بحث عن التدخين ومضاره وسبل مكافحة الإدمان عليه.

وقال بيان دار سعاد الصباح حول الباحثين الفائزين أن دراسة العولة الاقتصادية طلعت السيد نجحت في مقارنة ظاهرة العولة بأبعادها ودلالاتها، وأن بحث باقر قد ضم فصولا عند التدخين بين النشأة والاستخدام.

محاضرة حول «أينشتين» في رابطة أعضاء هيئة التدريس

لقى مساعد العميد لكلية الدراسات التكنولوجية الدكتور علي حسين عبد الله في مقر رابطة أعضاء هيئة التدريس للكليات التطبيقية محاضرة عنوانها «كيف غير أينشتين نظرتنا للكون»، وذلك بمناسبة احتفال العالم بالنسبة الدولية للفيزياء.

تحدث عبد الله في محاضراته عن أينشتين عبقري عصره وما بعد عصره الذي ولد في ألمانيا من العام 1889، وفي عام 1905 وضع خلال عمله في مكتب تسجيل الاختراعات عددا من النظريات منها ما له علاقة

مهرجان الدوحة الثقافي الرابع

تميز مهرجان الدوحة الثقافي الرابع هذا العام بالعديد من الأنشطة والفعاليات التي أشارت إلى التراث، والثقافة والفكر القطري بكل أبعاده وتجلياته. كي يتم تدشين الكرنفال البحري وعرض السفن التقليدية على كورنيش الدوحة البحري بحضور شخصيات قطرية مهمة بالإضافة إلى عرض مسرحية «حكم الرعيان» لمصور الرحباني وبمشاركة أنطوان كريباج، ورفيق علي أحمد والمطربة التونسية لطيفة علي الزين، والتي تعطي صورة عما يحدث في لبنان، وتضمن المهرجان حزمة من الأمسيات الأدبية والندوات والمحاضرات، والعروض المسرحية وغيرها من الفعاليات التي ميزت مهرجان الدوحة الثقافي عن غيره من المهرجانات.

للمر

تكريم حسن طلب في المجلس الأعلى للثقافة

نظم المجلس الأعلى للثقافة المصري ندوة حول إبداعات الشاعر حسن طلب. بحضور عدد من النقاد والمبدعين المتميزين في مصر. تحدث طلب في الندوة عن تجربته الشعرية خصوصاً في قصيدة «آية جيم» وأوضح الناقد الدكتور محمد عبد المطلب أن حسن

طلب في قصيدة آية جيم يأتي إلى الحرف ليوظفه في شعرية ليكون ابناً وفيما الموروث ثقافي موغل في القدم، كما أشار إلى أن طلب استخدام الحروف على مستويين الدال «والمدلول» وأكد الناقد محمود أمين العالم أن هذا التكريم يعتبر تكريم لقيمة ثقافية وفكرية وإنسانية تتمثل في شخص حسن طلب، كما تطرق العالم إلى قصيدة طلب بعنوان «سندسة الجسد» وتحدث الدكتور ماهر شفيق عن نثر حسن طلب.

المغرب

ديوان شعر جديد لعبد الاله الصالحي

صدر عن دار توبقال المغربية للنشر مجموعة شعرية للشاعر عبد الاله الصالحي عنوانها «كلما لمست شيئاً كسرت» وهو الديوان الأول للشاعر الذي تجول في قصائد بين أغراض شعرية متنوعة من خلال تأثره بالأدب الأمريكي، مجسداً الأشياء التي يراها في أسلوب شعري متنوع في مدلولاته الحسية والضمنية. والصالحي المقيم في باريس يخوض تجربته الشعرية من خلال رؤى متنوعة، وفي الوقت نفسه متحركة تجاه الحياة، بكل تفاصيلها كما أنه عبر عن بعض القضايا التي تخص المجتمع الإنساني كافة بكثير من المصادقية، والطرح الموفق لكل ما يجول في ذهنه من رؤى وأفكار.

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف هـ: ٢٤٢١٤٦٨
- القاهرة: مؤسسة الأهرام هـ: ٥٧٨٦٣٠٠ - ٥٧٨٦١٠٠
- الدار البيضاء: الشركة الشريضية لتوزيع الصحف هـ: ٤٠٠٢٢٢
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف هـ: ٤٩١٩٤١
- دبي: دار الحكمة هـ: ٦٦٥٢٩٤
- الدوحة: دار العروبة هـ: ٤٢٥٧٢٢
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم هـ: ٧٩٣٤٢٣
- المنامة: مؤسسة الهلال هـ: ٤٣٤٥٥٩

لوحة الغلاف للفنان العراقي فاضل الدباغ

صدر



حديثا